مدخل إلى دراسة خُطط المُتكلم في السرد الصوفي القديم
محي الدين بن عربي نموذجا

أ. عبد المنعم شيحة
جامعة منوبة تونس

مدخل أوّل إلى الخطاب الصوفي: رافقت بدايات الخطاب الصوفي أزمات فهم وتواصل معقّدة ومتداخلة قست في بُره من الزمن على هذا الخطاب وممارسيه. وقد نتج عن أزمات الفهم هذه أن تمّ اختزال أدبهم وتهميشه ضمن دائرة المذاهب الدينيّة أو العقديّة التي لا تعني غير أصحابها. وجهد القوم في تحجيم خطاب الصوفيّة ووسم "شطحاتهم" بالجنون والزندقة وحتى الإلحاد. ويكفي التذكير هنا بأزمة رائدهم الحلاج وما عاناه من عُسر في مستوى التلقي والفهم انتهت بصلبه للتدليل على حدّة التنافر بين التجربة الدينيّة العادية ومؤسّساتها الراعية لها وبين تجربة تروم تخطى الفهم التقليدي للشريعة وتجاوز حدودها ورسومها إلى عبادات جديدة تشجب الخوف والطمع (القراءة التقليدية للإيمان عند أهل السنة بما هو الخوف من الله والطمع في رضوانه) وتدعو إلى الحبّ سبيلا لتحقّق رضا المحبوب (الله) والبحث عن رؤية وجهه.

أحبك حبين:حبّ الهـوى　　　وحـبّا لأنّـك أهـل لذاكـا
فأمّا الذي هو حبّ الهوى　　　فشُغلي بذكرك عمّـن سواك
وأمّا الذي أنت أهل لـه　　　فكشفك لي الحجب حتى أراكا[1]

لقد كان درس مقتل "الحسين بن منصور الحلاج" قاسيا في جوهره على من جاء بعده من أتباع الصوفيّة. وغدا التفاعل السلبي معه وعُسر فهمه من العامة والمؤسّسة الدينيّة على حدّ السواء، معلّما للأجيال اللاحقة من الصوفيّة، لتتدبّر أوّلا كيف لم يُفهم شيخهم على الرغم من انفتاح القراءات عند المسلمين، وسعة التأويل لديهم، وكيف عجز الآخر عن تأويل علاقته المباشرة مع الله بعد أن تضخّمت الأنا عنده تجاه خالقها، من نحو قوله:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا   نحن روحان حــللنا بدنـــا
فإذا أبـــصرتني أبصـــرتـــه   وإذا أبصـــرته أبصرتـــنـــا[2]

سينصرف المتكلّم الصوفي إلى تدبّر هذا، وإلى البحث أيضا عن وسائط يقي بها خطابه من أزمة الفهم هذه ويجنّبها الصدام مع من لا يفهم.

مدخل ثان إلى الخطاب الصوفي: تبدو فكرة دراسة وضع المتكلّم وخُططه في هذا الخطاب مغرية بالبحث والتتبّع، إذ قد تبيّن لنا بعضا من صنوف التقيّة والمداورة التي كان المتكلّم الصوفيّ يوظّفها طيّ خطابه، وكيف صار التعبير عنده ضربا من المُخاتلة وتخيّر الألفاظ، وتوريتها بطبقات من الرموز والمعاني التي يعسر على غير من دخل الدائرة الصوفيّة وصار من مريديها فكّها، أو تأويلها. وهو ما أفضى عندهم إلى تأكيد أهمية مفهوم "الغموض" لستر المعرفة عمّن ليس أهلا لها، ودفع خصومهم إلى نعت خطاباتهم بالألغاز والطلاسم والهذيان، التي لا يفيد المتقبل العادي فهم ظواهرها ومعانيها الأُول، فما بالك بثوانيها. لقد أنتج هذا العسر في تاريخ الآداب العربية نفورا من هذه التأليفات وتضييقا عليها، واتهامات لها ولأصحابها بما ذكرنا بعضه سابقا. وحتى المحاولات المتأخّرة لمتصوّفة من أمثال ابن عربي في كسر تلك الدائرة المغلقة وتوسيع مجال التواصل إلى ما هو خارج عن نطاق المتصوفة عن طريق التأويل وإدخال الرؤيا والشطح

وإدماج القصّ الصوفي داخل نصوصه لم تضف كثيرا، إذ بقي الأمر مقسوما في هذه الآثار إلى ما هو لك وما هو لغيرك، ما أتيح لك من معان تبيحها خطاطة التلفظ الصوفي، وما هو عصيّ عن الفهم والتأويل وقد قدّ لغيرك من مريدي المتصوّفة ممنّ هم داخل الدائرة المُغلقة، فيُفهم النصّ المُنتج وفق درجات ومراتب في التقبّل ضُربت بينها الحدود والحواجز.[3]

✸ **الإشكال التداولي:** لا غرابة أن نواجه إشكالا رئيسا عند تفكيرنا في دراسة وضع المتكلم في الخطاب الصوفي، وما ينتهجه من خُطط في مخاطباته وما يطرق من وعر السبل وهو يجرى لغته ويشفّرها حتى يعسر تأويلها على من لا يفقه "الموارد والأحوال والمقامات والمواجد"، هذا الإشكال هو اصطدام الخطاب الصوفي-مثل غيره من الخطابات- بجملة القيود اللسانية والاجتماعية والتداولية التي تخضع لها عادة عملية التلفظ وتحدّد أساسا علاقة المتكلم بالنظام اللساني الذي ينتمي إليه، كما تكشف عن تجربته داخل هذا النظام وقواعد تفاعله معه.

إنّ العسر كلّ العسر يكمن في أنّ المتكلّم الصوفيّ مثل كلّ متكلّم هو مُجبر على التقيّد بجملة الخصائص البنيوية للنظام اللغوي الذي ينطق به والسياق الثقافي الذي نشأ فيه واكتسب منه قدراته اللسانية والتواصلية، وفي ذات الوقت هو مضطرّ إلى إنشاء لغته الخاصة التي تحميه العنف والتكفير بمعنى القفز على هذه المعارف والمكتسبات دون خرقها أو هدم عملية التواصل التي تستند في أهمّ شروطها إلى المعرفة المشتركة بين المتكلّمين بما هي المساحة التي يتحرّك فيها الفرد ذهنيّا واجتماعيّا، والمرجع الذي ينهل منه قدراته التواصليّة اللسانيّة وغير اللسانيّة.[4] فهل سنصير في بحثنا هذا إلى العثور عن لغة جديدة أوجدها الصوفية للتواؤم مع هذا الإشكال؟

إنّ بحثنا بهذا المعنى هو بحث في قدرة الخطاب الصوفي على تجاوز هذه المفارقة أو الإشكال التداولي موظّفا ما نعتناه سابقا بضروب التقيّة والمداورة، وينعته أهل الصوفيّة بـــ"الإشارات" –أو "علم الإشارة"– التي توحي إلى المعنى دون تعيين ولا تحديد وتجعلها منفتحة أبدا، وهو عندهم نقيض الانغلاق الذي توفّره "العبارة" بما هي تحديد للمعنى وتسييج له.

ولكن كيف ننفذ إلى خطط المتكلم الصوفي من وراء هذا الإشكال التداوليّ؟

1. **إشكالية المخاطب في نصّ ابن عربي:** ما من شكّ أنّ المتكلّم الصوفيّ وهو يرسم خططه ويُواجه مخاطَبيه كان يعي جيّدا ما استقرّ في أعراف العرب من مراعاة أقدار المُخاطَبين، استنادا إلى أنّ حضور المخاطَب طرفا مُشاركا في العمليّة التخاطبيّة هو من الضرورة بمكان لإنجاز الخطاب وتوجيه مختلف مناحيه، وهو حال يخرجه من التّقبّل السّلبي للخطاب ليكون شريكا منتجا له.

لقد أدرك القدامى محلّ المخاطَب وضرورة مراعاته في أقوالهم، كما أدركوا أثر الرابطة التخاطبيّة في صياغة الخطاب وبناء عناصره ومختلف صيغه ومقاصده. ذلك أنّه "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات".[5]كما يذهب إلى ذلك الجاحظ.

وقد أسلم البحث في أقدار المخاطبين الباحث محمد زروق إلى جمع صور مُفترضة للمخاطَبين تُسخّر لتأدية مقاصد مختلفة وتُقاس أساسا بالعلاقة

مع الذات المتكلمة، يقول: "فاجتهدنا في جمع هذه الصور في الأوضاع التالية:

*المخاطب المنكر: هو مخاطب عالم جاحد ترصد له صورة الواقع موقع الضدّ من معارف المتكلّم.

*المخاطب الطالب لفائدة: وهو مخاطب عالم عارف يبحث في الأخبار عن تحصيل علم وإفادة معرفة.

*المخاطب الضال: هو مخاطب في حاجة إلى تقويم، تقدّم إليه الأخبار على سبيل الوعظ والإرشاد.

*المخاطب الشائع: وهو يطلب من الأخبار متعة ولذة.

وإن كانت الحدود بين هذه المنازل ليست مانعة لتداخلها، ذلك أنّ وضع المخاطب ليس وضعا للمخاطبة الإحاليّة الفعليّة، وإنّما هو وضع خطابيّ فتكون صورة المخاطب نتاج مشيئة الذات المتكلمة وقد اندرجت في مقام تخاطبيّ مخصوص، هي التي تحدّد طبيعة هذه العلاقة".[6]

إنّ ما نستخلصه من هذا الثبت أنّ الفاعل الرئيس في هذا الوضع الخطابيّ هو المتكلّم الذي يحدّد العلاقات ويتّخذ مخاطبيه تكأة لتسويغ اختياراته وخططه وأخباره، وعلى الرغم من التصريح في الكثير من كتب الأدب بأسماء المخاطبين، أو الإحالة ضمنيّا عليهم، فالأمر في أغلب وجوهه يذهب بنا إلى مفاهيم مثل الاختلاق والتوظيف والحاجة الأدبيّة الفنّية، التي يبرّر بها المتكلّم -ومن خلفه المؤلف طبعا- مُحاججاته ومُحاوراته وصنوف متعه ونتقه وأخباره. فهو مخاطب حاصل في ذهن المتكلّم قبلا، يُراعي مقاماته ويوجّه أخباره وأسماره وفق حاجاته ورغباته التي حصلت من ذائقة العصر وشروط الإقبال على الأدب أو النفور منه[7].

فكيف يبدو الأمر مع المتكلّم الصوفي؟

بين المخاطب المتلصّص والمخاطب المقصود بالقول: إنّ المفارقة في السرد الصوفي[8] تكمن في طبيعة المخاطب الماثل في ذهن المتكلم، فمن جهة هناك مخاطب في مرتبة معلومة عنده، من داخل الدائرة الصوفيّة لا من خارجها ينتمي إلى طبقة من الطبقات السبع التي يسلكها المريد ليصل إلى مصاف الأقطاب في رحلة معرفة لا تراجع فيها. ومن جهة أخرى هناك المخاطب العاديّ الذي قد يتسرّق الأسماع وهو ماثل أيضا في ذهن المتكلّم الصوفيّ ولكنّه ليس أهلا للمعرفة الحقّ، ولا يحقّ له أن يفهم إلاّ بمقدار، هو حاصل علمه ومعرفته دون أن يشكّ أو يؤوّل أو يصطدم بمعاني غير المعاني الظاهرة من قول المتكلّم.

لذلك بدا الأمر محفوفا بصعوبات جمّة لا جدال في وعي المتكلّم الصوفي بها، وهي كامنة في اللعب على من هم خارج الدائرة وتلقين من هم داخلها دون افتعال أزمات أو وقوع في فخّ هؤلاء أو غبط أولائك حقّهم "حتى لا يجوع الذئب ولا يشتكي الراعي". فكيف ذلك؟

1. المخاطب المقصود بالقول: يتأسّس الخطاب الصوفيّ على وشائج صلة وثيقة بين قطبي العمليّة التخاطبيّة فيه، وهما العارف والمريد أو القطب والمريد أو المريد والمريد أو القطب والقطب وهي كلّها أطراف من داخل دائرة الصوفيّة المغلقة لا يكتمل فيها المعنى إلاّ إذا أُغلقت مراتيجها وسوّرت أسوارها. إذ "المشهد هناك لمن يريد أن يراه" على حدّ قول الغزالي، بخاصة وأنّه "كلما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة" كما يقول النّفري، وبات ضرورة التخاطب على غير حال الخطاب في معانيه التي تعاهدها الناس، بعد أن صارت " قوالب ألفاظ الكلمات لا تحمل عبارة معاني الحالات" كما ينبّه لذلك الشيخ محي الدين بن عربي. وقد أجبر ضيق العبارة شيخ الصوفيّة إلى اختلاق أشكال جدليّة تراوح بين الغموض والوضوح، بين الكتمان والإظهار

أو بين التعريض والتصريح وعيا منه بحضور من هو من خارج دائرة الصوفيّة –وهو من سنصطلح على نعته بالمخاطب المتلصّص– الذي يسجّل حضوره خلف المخاطب المقصود بالقول. فكيف سيتمّ التمييز بينهما في مستوي المخاطبة وفصل هذا عن ذاك؟

يقول الشيخ ابن عربي في كتابه عنقاء مغرب: "فأنا الآن أبدي وأُعرض تارة وإياك أعني، واسمعي يا جارة. وكيف أبوح بسرّ، وأبدي مكنون أمر، وأنا الموصي به غيري في غير موضع من نظمي ونثري. نبّه إلى السرّ ولا تفشه، فالبوح بالسرّ له مقت على الذي بيديه".[9]

احتوى هذا النموذج على الإطار التلفّظي التالي:

أ. العناصر المشاركة في عمليّة التلفظ، وهي هنا المتكلم الصوفي والمتقبّل المخصوص المقصود بالكلام من داخل الدائرة (وهو قطب الرحى في عمليّة التلفّظ هذه، لأنّه المقصود الأوّل بالتلفّظ) ثمّ المخاطب المتلصّص المتقبّل للخطاب من خارج الدائرة، وهو صاحب حضور قسريّ أو الشرّ الذي لا بدّ منه.

ب. **وضعيّة التلفظ:** وهي هنا ترتبط بالمتكلّم الذي يستشعر الخطر من المتقبّل، الذي هو خارج الدائرة ويسعى إلى إقصائه دون قسوة أو إملاق ولنقل إلى وضعه في المحلّ الذي هو فيه لا يتجاوزه على الرغم من إغرائه بالإبداء والوضوح "فأنا الآن أبدي.." كما يسعى في ذات الوقت إلى جذب المتقبّل المقصود بالخطاب إلى داخل دائرة القول بغية تسويرها "وأعرض تارة وإياك أعني". إنّ الإعراض في وضعيّة التلفّظ هذه يشقّ على المتقبّل المتلصّص ولكنّه لا يرهق المتقبّل المقصود بالقول، بخاصة إذا ما دخلنا مجال الأسرار ومكنونات الأمور ومعانيها الثواني، أو مجال البوح والإفشاء. لذلك يصير الأمر في مخاطبته إلى الأمر والتنبيه: اسمعي/ نبّه/لا تفشي.

ت. **الظروف الزمانيّة:** تتحدّد هنا بتزمين حديث المتكلّم عن طريق القرينة الزمانية (الآن) التي تحيل على حاضر قول المتكلّم، حيث تجري أفعاله (أبدي/أعرض) في زمن محدود بحاضر القول وانخراط الذات المتكلمة في مقام تخاطبيّ مخصوص، ومزمّن "الآن أبدي وأعرض" لمقصوديّن بالقول ليسا من نفس درجة الفهم والقابليّة للتقبّل.

ث. **القيود المتحكّمة في عمليّة الإنجاز:** وهو ما ينعت عند أهل التداوليّة بسياق القول وقناته التي يصل منها -هنا الكتاب أو الرسالة- والقيود في هذه الوضعيّة التخاطبية كثيرة متداخلة ليس أقلّها استشعار المتكلّم لمخاطر البوح والإبداء والتنبيه إلى ضرورة حفظ السرّ وكتمانه على غير أهله في مجتمع عرفت حساسيته تجاه ما يتعارض مع ما قرّ فيه من عبادات.

عن هذه القيود يتساءل نصر حامد أبو زيد في كتابه عن ابن عربي: "ولكن لماذا الصعوبة في الصياغة، والغموض والتعريض؟ هل هو الضنّ بالمعرفة أن تصل إلى عقل من لا يقدّرها حقّ قدرها، فيتّخذها ذريعة للتشويش على إيمان صاحبها عند العامة؟ ومن هؤلاء الذين يخشى منهم المتصوّفة عموما وابن عربي على وجه الخصوص؟ هل هم الفقهاء كما يقرّر كثير من الباحثين؟ هل هو الخوف من العامة من المعرفة؟ ولماذا الكتابة إذا كان القصد الإخفاء لا الكشف والبيان؟"[10]. يعيد أبوزيد الأمر في رأيه إلى طبيعة التجربة الصوفيّة، والخصائص التي قامت عليها. أمّا الغموض في كتاباتهم فمردّه إلى "العنف المادي الذي عانى منه المتصوّفة الأوائل، هذا فضلا عن العنف المعنوي الذي ظلّ الفقهاء يمارسونه ضدّ الصوفيّة حتى عصر ابن عربي وبعده".[11]

ولكنّ الوضعيّة التخاطبيّة قد تقلب أيضا وفق خطّة المتكلّم ومقاصده فنجد المخاطب المتلصّص وقد تحوّل إلى مقصود بالقول أوّل ورجع

المخاطب الصوفيّ إلى مرتبة ثانية كمن ينتظر دوره حتى إذا ما فرغ المتكلّم من غيره إلتفت إليه، ويرتبط هذا بمقدمات الكتب أو عند التمهيد لبعض الفصول أو الأبواب. يقول ابن عربي في مقدمة "كتاب مشاهد الأسرار القدسيّة ومطالع الأنوار الإلهيّة": وجعلناه أربعة عشر مشهدا... وفي آخره فصل به خاتمة الكتاب في تأييد هذه المكاشفات العلميّة والمشاهد القدسيّة. ولا سبيل أن يقف على هذه المشاهد إلاّ أربابها، وهي أمانة بيد كلّ من حصلت عنده. فإن كان من أهلها حصل له مراده وإن كان من غير أهلها فليبحث عن أربابها وأهلها، فإنّ الله يقول: إنّ الله يأمركم أن تؤدّوا الأمانات إلى أهلها" (النساء 58/4). وكلّ شيء لا تفهمه ولم يبلغه علمك ولا تصرّف فيه عقلك، فهو أمانة بيدك"[12].

وفّر لنا هذا الشاهد إطارا تلفّظيّا شبيها بالسابق، ولكنّ الاختلاف كان من جهة حضور العناصر المشاركة في عمليّة التلفّظ أو طريقة ترتيبها في أولويّة المتكلّم، إذ حلّ المخاطب المتلصّص أو غير المقصود بالقول في مرتبة أولى يوجّه إليه الخطاب ضمنّيا وفق خطاطة ذكيّة، تبعد المنتج التلفّظيّ (الرسالة) عن الشبهة وتحميها خطره وسوء فهمه، ولتنقل دخوله غير المرغوب فيه إلى دائرة المخاطبين المقصودين. فكيف ذلك؟

جعل ابن عربي(الباثّ) منتجه(الرسالة) أمانة تعلّق في عنق من وقعت بين يديه، وقسم المؤتمنين(المخاطبين) إلى قسمين: من كان من أهلها ومن هو من غير أهلها، ثمّ جعل لكلّ قسم(مخاطب) غاية، فأمّا من كان من أهلها نال مراده وأمّا من هو من غير أهلها فوظيفته أن يبحث عن أهلها ليفهمها(الدعوة إلى دخول الدائرة من أبوابها الصحيحة، أي عن طريق المريد ووفق التدرّج الصوفيّ المعهود). وقد توسّل في ذلك بضرب من الإقناع القائم على الايديولوجيا الدينيّة التي يستوعبها الجميع ولا تحتاج إلى تأويل لأنّ الأخذ

فيها بظاهر النصّ وهي الأمر الإلهي المباشر لعباده في سورة النساء حول أداء الأمانة. وبالتالي صار المقصود الأوّل بالخطاب في هذا الشاهد هو المُخاطب الذي هو من غير أهل الأمانة، والذي ينبغي أن يعلم قدر نفسه ولا يتجاوز في نبشه أمانة ليست له.

لقد حما ابن عربي بهذه المقدمة الهادئة، وهذه الخطّة في توجيه القول إلى مخاطبيه المفترضين، منتجه التلفظي (كتاب مشاهد الأسرار القدسيّة ومطالع الأنوار الإلهيّة) من سوء الفهم والإغراض في التأويل، وأبعد عنه الشبهة بأن دفعه لأهله وجنّب غيرهم نبشه، فالمفترض من كلّ هذا أنّ من دانت له الرسالة ببعض مفاتيحها، ظنّ أنّه المُراد من أربابها. ومن غمضت أمامه وارتج عليه فكّ مغاليقها عرف أنّ الأمانة ليست له ولا هو من أصحابها، كذا تدبّر المتكلّم أمره وصاغ وفقه خطاطة قوله.

2. **المخاطب المتلصّص:** على الرغم من أنّ المتكلّم الصوفيّ مطالب بالتستّر، والتمويه وتوظيف الإشارة والإضمار وتوليد المعاني الجديدة والرموز والإشارات التي تخدم مقام الحال عنده وعند مريديه، فهو مطالب كذلك بعدم الإخلال بعمليّة التلفّظ أو وضعيات التفاعل التي تشترط التأثير في المخاطبين على اختلاف مشاربهم وإقناعهم وشدّهم، ولِمَ لا تعليمهم، مادامت الرسائل والكتب لا توضع في خزائن وتشدّ عليها الأقفال التي لا يفتحها إلاّ من هم من أربابها وإنّما هي تنتشر وتوزّع على منوال غيرها من كتب الأقدمين ويجري معاملتها كما تعامل كتب الأدب والنحو والدين وغير ذلك ممّا درج عليه التراث السرديّ العربيّ الذي يعتبر الكتاب ملكا مشاعا، ما أن يخرج من بين يديّ صاحبه، ينفع الناس ويمكث في الأرض، وعلى كاتبه ثوابه. لذلك دُفع ابن عربي إلى توظيف القصص الصوفي والشطح والرؤيا داخل كتبه حتى يأسر قلوب هؤلاء المخاطَبين المفترضين، ويُبعد عنهم الشك

والريبة وسوء التأويل ومن ذلك مثلا حديثه في "الفتوحات المكيّة" عن أرض الحقيقة الواسعة التي "لا نهاية لها وكلّ أرض سواها محدودة ليس لها هذا الحكم" أو أرض العبادات في الأدبيات الصوفيّة، التي هي أرض الفيض الصوفيّ والتجلي الأسمى. يقول: "ولمّا دخلت هذا المنزل وأنا بتونس وقعت منّي صيحة مالي بها علم أنّها وقعت منّي غير أنّه ما بقي أحد ممّن سمعها إلاّ سقط مغشيّا عليه ومن كان على سطح الدار من نساء الجيران مستشرفا علينا أغشي عليه ومنهنّ من سقط من السطوح إلى سطح الدار على علوّها وما أصابه بأس وكنت أوّل من أفاق وكنّا في صلاة خلف إمام فما رأيت أحدا إلاّ صاعقا، فبعد حين أفاقوا فقلت ما شأنكم فقالوا أنت ما شأنك لقد صحت صيحة أثّرت ما ترى في الجماعة فقلت والله ما عندي خبر أنّي صحت."[13]

وكذا عند تقديمه لكتاب (فصوص الحكم) الذي نسبه إملاء إلى الرسول الأكرم ونفى عن نفسه حتى التزيّد فيه أو النقصان. يقول: "أمّا بعد، فإنّي رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم في مُبشرة أريتها في العشر الآخر من محرّم سنة سبع وعشرون وستمائة بمحروسة دمشق، وبيده صلى الله عليه وسلّم كتاب، فقال لي: هذا كتاب فصوص الحكم خذه واخرج به إلى الناس ينتفعون به، فقلت السمع والطاعة لله ولرسوله وأولي الأمر منّا كما أمرنا. فحقّقت الأمنية وأخلصت النيّة وجرّدت القصد والهمّة إلى إبراز هذا الكتاب كما حدّه لي رسول الله صلى الله عليه وسلّم من غير زيادة ولا نقصان."[14]

بهذا النهج من القصّ يسلك المتكلّم سبيل شدّ انتباه المخاطب، ويوسّع من دائرة متلقّيه، مبعدا عنه شبهة التقيّة والكتمان والضنّ بالعلم ولكن أيضا مع وضع مخاطبه المتلصّص عند حدود لا يتخطّاها قوامها جميل القصص والرؤى والشطحات، وهي كثيرة متشابكة في مؤلفات ابن عربي، لا قدر لهذه الملاحظات أن توفيها حقّها، وإن أشرنا إلى أنّ أشهرها قصص لقاءاته

المتعدّدة مع الخضر (عليه السلام) وما يتمّ بينهما من سجالات ونقاشات وقد وردت أغلبها ضمن شكل الرؤيا التي يلعب الخيال دورا هاما في تشكيلها، إذ "الحكم للخيال بكلّ وجه وعلى كلّ حال، في المحسوس والمعقول، وفي الصور والمعاني. وحقيقة الخيال التبدّل في الظهور في كلّ صورة فلا وجود حقيقيّ لا يقبل التبديل إلاّ الله..وأمّا سواه فهو الوجود الخياليّ والخيال يقبل صور الكائنات كلّها، ويصوّر ما ليس بكائن[15]". أمّا العلم، "علم اللدن" كما سمّاه ابن عربي فهو من اختصاص المخاطب الآخر أو المقصود بالقول، وبه يتعلّم "تفريغ القلوب من النظر الفكريّ، للجلوس مع الحقّ، والتهيؤ بقبول ما يرد. [لأنّه] علم الاتّصال بالله عبر القلب، الذي يمتنع الوصول إليه عبر العقل[16]".

فما تجليات ذلك في مستوي خطاطة المتكلّم؟

II. إشكاليّة التشفير في نصّ ابن عربي: ينصبغ نص الصوفي بما ذكرناه آنفا من علاقات متداخلة بين المتكلم والمخاطب على امتداد تاريخ هذا الخطاب، وإن كانت تلوينات ذلك متعدّدة متراكمة وتختلف ضرورة من صوفيّ إلى آخر ومن مؤلّف إلى آخر. وهي في القصص الصوفيّ غيرها في النصوص الصوفية الأخرى المرتبطة بالمناجيات أو سرد الأحوال والمواقف، خاصة بعد أن تطوّر التصوف مفهوما ودلالة وفكرا وارتبط بمعارف وعلوم مختلفة أثّرت في التجربة الصوفية كتابة وسلوكا. ويمكننا تجوّزا أن نجمل أشكال هذه النصوص السردية في التالي:

أولاً: مناجيات لله (عز وجل) والتضرع إليه في شكل تراتيل وأدعية وأوراد تقترب لغتها كثيراً من لغة القرآن الكريم، وفيها توخٍّ لملامح بلاغية في التعبير.

ثانياً: نصوص الحكمة والإرشاد، تطول أو تقصر، وتتسم بالمعنى الشمولي في لغة خطابية واضحة.

ثالثاً: المقامات والأحوال والمواقف (هذا الضرب من السرد الصوفي ورد عند ذي النون المصري على أسلوب الأقصوصة والحكاية، تارةً، وعلى الأسلوب التعليمي، تارةً أخرى).

وقد التجأ الصوفية في مختلف هذه الأشكال السرديّة –وبطرق مختلفة– إلى التشفير والترميز والتعمية وتوظيف القصّ لأسباب تحدثنا عن بعضها في القسم الأوّل ولكنّها لا تخرج بنا عن مقصدين جوهريين هما:

المقصد الأول: تجنب الكشف عن المعنى الدقيق للعبارة في النهج الصوفي، تحوطاً من مقابلتها بسوء الفهم أو التأويل أو النبذ أو الازدراء، وهي معان ذوقية، وجدانية يجدها الإنسان في نفسه، ولا يقدر أن يُصوّرها لغيره إلا بضرب المثال، أو التجوّز البعيد.

المقصد الثاني: وقد رُوعي فيه المخاطب بنوعيه(المقصود بالقول/غير المقصود بالقول)، وحسن استقبال النفس للعظة أو النصيحة أو الحكمة أو المعلومة، إذا ما بُثّت في شكل قصة أو حكاية أو رؤيا في حلم خاصة. لهذا نلاحظ ملمح المبالغة والخوارق في بعض أحداث القصص والرؤى ومضامينها (ونذكر هنا على سبيل المثال قصص ابن عربي مع الخضر ولقاءاته العديدة معه. وقد أوردها كلّها في شكل خواطر ورؤى وأحلام يقظة).

يرى كثير من الدارسين أنّ اصطناع أسلوب الرمز والتشفير عند الصوفية –وابن عربي أساسا– كان لستر كنوز الأسرار وفق منهج القرآن الذي ستر هو أيضا كنوزه موظّفا الإشارة والرمز. وقد بحث دارسون من أمثال محمد مصطفى حلمي وسيد حسين نصر وزكي نجيب محمود وأبو العلاء عفيفي ونصر حامد أبوزيد[17] لغة الإشارة هذه وتأوّلوا مقاصدها

وطريقة اشتغالها في نصوص ابن عربي وعلاقاتها المفترضة بالوجود والطرق، التي أنتج بها ابن عربي الرموز الإنسانيّة والكونيّة والعدديّة والحرفيّة. ولم يغفل هؤلاء الباحثين حتى المنابع التي استقى ابن عربي منها رموزه -أو إشاراته- مثل عالم الحيوان وعالم الطير والظواهر الطبيعيّة والظواهر الفلكيّة والثقافات الدينية وتاريخ الأدب. وقد كان دأبهم محاولة فكّ آليات التشفير التي يُوظّفها ابن عربي داخل نصّه وفهم كيفيّة اشتغالها، ولِمَ لا فهم النسق العام الذي تلتئم من خلاله هذه اللغة التي أبعدت الكثير عن طريقها لانغلاق طواسينها، وأغوت الكثير بمحاولة الاقتراب منها لسحر خطابها وقست على الكثيرين لعسر بوحها بأسرارها لمن هم ليسوا من أهلها. وعلى الرغم من محاولات هؤلاء الباحثين كلّ الجهد المبذول في الفكّ والتأويل والتصوّر، تبقى القضيّة في نظرنا موكولة -في هذا الطرح على الأقل- إلى محاولة فهم خطاطة المتكلّم الذي يُسرّد نصّه، وفي ذهنه يعتمل إشكالان ينبغي أن ينفذ من بينهما:

الإشكال الأوّل هو جملة الأهداف والضوابط والمُخاطبين المفترضين الذين يتوجّه إليهم بتعاليمه، في مجتمع صارمة قوانينه، إذا أخطأ فيه الفقيه اعتبر مخطئا وإذا أخطأ فيه الصوفيّ اعتبر كافرا. لذلك لا محيد لابن عربي عن الفطنة والمداورة وحسن التعامل مع صنوف المُخاطبين المفترضين الذين ذكرناهم في القسم الأول من البحث، وانتهاج وسائل متعدّدة من الترميز والتصوير والكنايات والاستعارات أو "تفتيت عقيدته الخاصة في الإشارات والرموز"[18].

الإشكال الثاني هو إشكال اللغة ذاتها أو لغة السرد الصوفي. إنّ بحثنا في سرديات الرجل يكشف لنا جهده في تحديد ملامح هذه اللغة "الذوقية" التي تختلف عن اللغة العادية وتحيد عنها بل تناقضها، إذ اللغة العادية وفق

أدونيس: "تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل ونهائيّ بينما الصوفيّة لا تقول إلاّ صورا منها، ذلك أنّها تجليات المطلق، تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما لا تتعذّر الإحاطة به. فما لا ينتهي لا يعبّر عنه إلاّ بما لا ينتهي".[19]

إلى جانب هذا، انتهج المتكلم في نصوص ابن عربي سبيلا آخر نراه ضروريّا لإحكام خططه داخل خطابه، وتحقيق أهدافه المرجوّة، هو التعديل من لغة من يخاطبه وجعلها موائمة للغته. أو لنقل تعليم المخاطب المقصود بالقول سبل فكّ شفرات هذه اللغة، قبل تقديمها له مشفّرة لا تطلب إلاّ جهده. وهذا ما نجده في الكثير من كتب الرجل ومخاطباته، فالسرد فيها موجّه ّإلى مريدين مهيّئين لخوض تجربة تقسّمهم إلى مقامات تبدأ بالزهد في الدنيا أو الطلب وتنتهي بالفناء.[20] ولفهم هذا النهج من المخاطبة نبحث في هذا النصّ الذي نقتطعه من كتابه "عنقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب"

يقول: " سألني رجل من أهل تبريز، وممّن يقول بدولة العزيز وينكر سقوط التمييز، من أسرار أشراط الساعة وأماراتها وحقائقها وإشاراتها، من طلوع شمس مغربها، وروحانيّة مقصدها(...) وقال لي: أريد منك أن تبيّن لي أين أسرار هذه الأكوان من نشأتي الإنسان؟ فإنّي أريد أن أجعلك لشيطاني شهابا رصدا، وأتّبعك على أن تعلّمني ممّا علمت رشدا(...)

قلت له: يا سيّدي صان الله أنوار شبيبتك، وحفظ عليك متاع غيبتك، أريد أن أعلمك قصتي، لتكون لك سلّما إلى منصّتي، عسى أن يقلّ إنكارك، فيحسن أن وقع منك اعتذارك، فإنّ الذي سألت عنه من هذه الأسرار المصونة عن ملاحظة الأنوار فكيف بعالم الأفكار لا يصلح في كل وقت إفشاؤها ولا بأيّ نفخ بعثها وإحياؤها. فإنّ نبأها عظيم وشيطان مكرها أليم، وإن كان بعض ما سألتني عنه لم أعرج إليه.(...) ثمّ لمّا رأيت السائل عن

تلك المسائل لا تحرّكه دواعي الإنكار، أعرضت عنه إعراض معلّم ناصح، وصرفت وجهي إلى وجهة الحقّ الذي بيده المفاتيح، وسددت الباب الذي ينكره ويجهله حتى يتمكّن من مقام السمع ويتحقّق بحقيقة من حقائق الجمع. وقمت إلى الحقّ ملبيا، وله مناجيا وأسمع السائل سرائر حكمه، وكأني لا أقصد بذلك تعليما(...)

فلمّا سمع السائل وصف حالته، وسجنت بدر سرّه في إرادة هالته، وتنبّه لما أخفي فيه، وأُبرزت له نبذة من معانيه، ورأيته قد أصغى إليّ بكليّته، وخرج عن ملاحظة نفسيته صرفت وجهي إليه وهو فان فيما أوردته عليه، وطلب مني الزيادة بحاله فزدته(...)

فلمّا سمع منتهى القلوب، ووقف على شرف منتهى الغيوب ورأى ما حوته المملكة الإنسانية من الصفات الربانية والأسرار الروحانية جثا على ركبتيه وانسلخ عن ظلمته. وقال: أنا أكتم السرّ فأوضح لي الأمر، فقد زال النكران وطرد الشيطان بعناية (إنّ عبادي ليس لك عليهم سلطان) وصف لي الخبر إني أسلّم، وعلمني إني أتعلّم.

قلت: فلم أزل بهذا المشهد السنيّ، والمقام العليّ، أغدو وأروح، في غُبوق وصبوح، إلى أن تمكّن الأمر لديّ، وحصلت المفاتيح في يديّ"[21]

مرّ المتكلّم والمخاطب في هذا المثال السرديّ بطورين من الممارسة التعليميّة أو المعرفة الصوفية، توضّحهما أعمال التأثير بالقول المنجزة في هذا النصّ، والمقام التعامليّ الذي حكم الأطراف المتخاطبة فيه، بعد أن جمعهما مقامان متباعدان في البداية عمل المتكلّم- المُعلّم على ردم الهوّة بينهما عن طريق تغيير الأوضاع القوليّة أثناء تعامله مع هذا السائل. فكيف ذلك؟

أ.الطور الأوّل: هو طور السؤال من المخاطب وطلب المعرفة الحقيقيّة والرغبة في الإتباع، مع التصريح بجهل هذه المعرفة وأصولها. وهو كذلك

طور تلمّس مكاسب المخاطب من قبل المتكلّم أو جسّ نبض معرفته. ويتّضح لنا من خلال هذا المقام التعامليّ الأوّل مكانة المتكلّم عند طالب المعرفة، من خلال السؤال أو الطلب الذي جمع ما يُفترض أن يكون الصلة القادمة بين الطرفين المتخاطبين (تبين لي/ أجعلك/ أتبعك/ تعلمني) وهي صلة المُعلم بالمتعلّم أو صلة المريد- السالك بالقطب- العارف ولكن هذا الطور ينتهي بالإعراض عن السائل أو تخييب أفق انتظاره، وقطع التواصل التقليدي بينهما ليصبح إقبال السائل وانفتاحه على معارف المتكلّم مُقابلا بإعراض ظاهريّ مبرّر ومفسّر من العارف (أعرضت عنه). وسبب الإعراض في هذا المستوى الإنكار أو عدم التمكّن (أو الأهلية) من مقام السمع تمكّنا يخول له اكتساب المعرفة الموعودة.

ب. **الطور الثاني:** هو طور تغيير الإستراتيجية من المتكلم العارف، إذ ينفذ إلى السائل المخاطب من خلال السمع أو نقطة ضعفه التي يقدّرها، ويسعى إلى معالجتها وفق "حكمته".

يقول(....وأُسمع السائل سرائر حكمه، وكأني لا أقصد بذلك تعليم)، وهذا التعديل في خطط القول تطلّب تغيّرا في المقام التعامليّ من جهة المخاطبة فصارت غير مباشرة، لا يُقصد إليها قصدا وإنّما تُستقى من حال السمع، ويُترك فيها الأمر على عواهنه للمخاطب ينشدّ إلى هو ليس له ويتقبّل ما هو موجّه إلى غيره، يقول: "وقمت إلى الحقّ ملبيا، وله مناجيا" وما يعنينا من هذا الطور أنّ مقصد الرسالة قد وصل إلى المخاطب وأنّ أعمال القول قد أنجزت بالطريقة، التي أرادها المتكلّم (سمع/ تنبّه/ أُبرزت) فطلب الزيادة ووقف على المعرفة الحقيقيّة (منتهى القلوب/ شرف منتهى الغيوب) ثمّ كانت نتيجة عمل التأثير بالقول: "جثا عن ركبتيه وانسلخ عن ظلمته" وهي نتيجة استجابت إلى مختلف الشروط المقاميّة لإنجاز عمل التأثير بالقول مثل الإرادة والقصد والقرائن المطابقة للعمل اللغوي المنجز بعد أن قام المتقبّل بتأويل

رسالة المتكلّم وخضع لشروطها، لذلك يقول: "أنا أكتم السرّ فأوضح لي الأمر فقد زال النكران وطرد الشيطان بعناية "إنّ عبادي ليس لك عليهم سلطان" وصف لي الخبر إنيّ أسلّم وعلّمني إنيّ أتعلّم".

إنّ ما تعلّمه المخاطب هنا هو كيفيّة فكّ شفرة الخطاب الصوفيّ وطريقة تأويله، وقد كان جهد المتكلّم منصبّا على إنجاز عمل التأثير بالقول بما هو فعل في المتقبّل، باللغة وبغيرها كذلك. إذ يتصدّر وعي المتكلّم في هذا النصّ بمقامه العليّ وتأثيره النافذ في المريد الصوفي يقول: فلم أزل بهذا المشهد السنيّ والمقام العليّ أغدو وأروح في غُبوق وصبوح إلى أن تمكّن الأمر لديّ وحصلت المفاتيح في يديّ". وهذا الفخر جامع لعناصر كثيرة منها ما هو لسانيّ ومنها ما هو غير لسانيّ يخضع لسلطة المقام وتأثيره العميق في بناء الأقوال وتوجيه المقاصد العليا التي يرتئيها المتكلّم.

خـــلاصـــة: مُجمل القول ممّا ذكرنا في هذا المدخل لدراسة خطط المتكلّم في السرد الصوفي القديم من خلال البحث في بعض مؤلفات شيخ الصوفيّة مُحي الدين بن عربي، أنّ فكرة وضع المتكلّم وخططه تحت طائلة الدرس، لها فوائدها في الكشف عن بعض صنوف التقيّة والترميز التي يلجأ إليها الصوفيّ عادة لستر المعرفة عمّن هم ليسوا من أهلها. وقد تتبّعنا بعض الإشكاليات التي طفت عن عسر هذا الخطاب فبحثنا في إشكالية المخاطب في نصّ ابن عربي ضمن دائرة إشكال تداوليّ يضع المتكلم الصوفي أمام تجربة لغويّة معقّدة تطلب منه من جهة الإبانة والوضوح بحكم علاقاته بالنظام اللساني الذي ينتمي إليه، والغموض والمداورة من جهة أخرى بحكم المخاطر والمزالق التي يسهل فيها اتهامه بالكفر والزندقة كما وقع للحلاج والسهروردي. وقد خلصنا إلى وعي المتكلم الصوفي في نص ابن عربـــي بنوعين من المخاطبين، ينبغي النفاذ من بينهما هما مخاطب مقصود بالقول من داخل دائرة

الصوفية ومخاطب متلصّص موجود قسرا من خارج هذه الدائرة. وعلى المتكلّم أن ينجح في مخاطباته مع النوعين دون أن يفتعل الأزمات أو يقع في فخّ اللغة الذي قد ينقلب إلى فخّ قاتل. وهكذا يُنجز المتكلّم الصوفيّ أعمال التأثير بالقول لمخاطبين مقصودين بالقول، ويُراوغ الآخرين بخلّب الكلام وساحر القصص والأحلام ومختلف أنواع المغامرات والشطحات والرؤى.

ثمّ نظرنا إلى قضايا التشفير في نصّ ابن عربي من جهة ما يعتمل في ذهن المتكلّم وهو يسرّد نصّه وحصرنا القضايا المطروحة أمامه إشكالين:

*إشكالية المراوحة بين ضوابط النصّ وأهدافه من ناحية والمخاطبين المفترضين من ناحية أخرى وما تنتجه من آليات توقّ داخليّة يلجأ إليها المتكلّم عندما يفتّت عقيدته الخاصة في الإشارات والرموز.

*إشكال اللغة الصوفيّة ذاتها، التي تختلف ضرورة عن اللغة العادية وترسم ملامحها الخاصة بها، من حيث هي لغة ذوقيّة عرفانيّة تختلف دلالات مصطلحاتها عن دلالات اللغة العاديّة ولا يستقرّ فيها المعنى بل ينزاح عن أعرافه ومواضعاته و"توضع فيها الكلمات في فضاء لم تعهده ليخلق بها جمالا غير معهود" على حدّ قول أدونيس.[22]

ولكنّنا كذلك بحثنا في بعض مقتضيات خطط المتكلّم وهو يسرّد نصّه من جهة مواءمة لغته للغة مخاطبه وانجازه لأعمال تأثير بالقول، اعتبرناها من باب تعليم هذا المخاطب أسس فكّ شفرة الخطاب الصوفيّ من داخل دائرة الصوفيّة، وإخضاعه لتأثيرات مقام القول المختلفة-اللسانيّة وغير اللسانيّة- التي تسهم في إيصال المعرفة الصوفية وإنجاح مقاصد المتكلّم.

لقد كان مقصدنا من هذا البحث لفت الانتباه إلى خطط المتكلّم الصوفي في كتاباته وما يعتمل في ذهنه وهو يسرّد نصّه في مجتمع تختلط المعرفة فيه بأسس تكوين بنيته الحضاريّة، وتسوّر فيه الخطابات عادة إلاّ ما شذّ منها.

الإحالات

1- أبو حامد الغزالي"إحياء علوم الدين" المجلد الرابع، القاهرة، د ت، ص268.
2- أنظر ديوان الحلاج، تحقيق ماسينيون، باريس 1955.
3- وهو ضرب المصالحة الوحيد الذي أجرته نصوص الصوفية مع من هم خارج دائرتها.
4- يكفي التذكير هنا بما تتمتّع به أيّ مجموعة لسانيّة من قدرات مرجعيّة مشتركة وتصوّرات مؤتلفة حول العالم والحقيقة.
5- الجاحظ "البيان والتبيين" تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت، ج1، ص92.
6- محمد زروق: "مراعاة أقدار المخاطبين في مقدمات كتب الأخبار،" ضمن أعمال ندوة قضايا المتكلم في اللغة والخطاب، دار المعرفة للنشر، تونس2006، ص45.
7- (راجع مثلا النشوار والأغاني وكتب الجاحظ والأمالي.)
8- وقد أخذنا نموذجا لذلك شيخ الصوفيّة في القرن السابع محي الدين بن عربي لأنّه يمثّل برهة نضج الخطاب الصوفي ويختزل وعيها بما تجابهه من مخاطر وأزمات.
9- ابن عربي: شمس مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، مطبعة محمد على صبيح، القاهرة 1954، صص19-20
10- نصر حامد أبوزيد: هكذا تحدّث ابن عربي،الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة2002، ص138.
11- نفسه، ص138.
12- محي الدين ابن عربي: كتاب مشاهد الأسرار القدسيّة ومطالع الأنوار الإلهيّة.
13- ابن عربي "الفتوحات المكيّة"، ج1 ص، 173.
14- ابن عربي: فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ص47
15- عصام محفوظ: "مع الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي"، نشر دار الفارابي، دت، ص81.
16- نفسه ص 70.
17- سيد حسين نصر: ثلاثة حكماء مسلمين، دار النهار بيروت/محمد مصطفى حكيم: "كنوز في رموز "ضمن كتاب" محي الدين بن عربي كتاب تذكاري" دار الكتاب العربي، القاهرة 1969 صص35-66/ زكي نجيب محمود: "طريقة الرمز عند محي الدين بن عربي في ديوان ترجمان الأشواق" المرجع نفسه، صص69- 104/نصر حامد أبو زيد: "فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي" دار الوحدة، بيروت1983
18- سعاد الحكيم: "ابن عربي ومولد لغة جديدة". المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص17.
19- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، 1995، ط2، ص23.
20- رتّب الصوفية المقامات إلى سبعة هي: الطلب أو الزهد في الدنيا/العشق أو المحبّة/المعرفة/ الاستغناء أو الكفاية والفقر/التوحيد أو الوصول والوحدة/الحيرة أو الدهشة/ الفناء.
21- ابن عربي: عنقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، سبق ذكره، ص ص 94-97.
22- أدونيس: الصوفية والسريالية، سبق ذكره، ص147.

النزوع الصوفي في رواية: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار

أ. نبيلة زويش
جامعة تيزي وزو

يحدث أن يقرأ الإنسان نصا، ويشعر أن شيئا ما يشده إليه، وأحيانا أخرى تكفي قراءة عنوان على غلاف كتاب ليدفعك فضول القراءة لاكتشاف ما يحتويه هذا المؤلف أو ذاك، ويبدو لي أن طريقة العنونة التي اتبعها وطار في روايته الأخيرة لها هذا الأثر، إنها تشدك إليها وتستهويك قبل ولوج عالمها. والحقيقة أن هذا ما حدث معي عندما أهديت لي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وكتب الطاهر وطار في إهدائه: "بلارة تفعل كل شيء وتعلم كل شيء" فحرك هذا العنوان ومن ثم الإهداء بداخلي رغبة ملحة على قراءة الرواية واكتشاف عوالمها.

وبعد أن جئت على قراءتها، فكرت في دراسة المفارقات الزمنية للكشف عنها كتقنيات، سمح بذلك التشكيل الجميل لمسار الحكاية، ولعل ما دفعني للتأسيس لهذه الفرضية انبهاري بتعدد أزمنتها على مستوى القصة والمحكي، حيث ارتد السارد إلى عهد خالد بن الوليد ومالك نويرة وحروب الردة، وربطها من خلال تقنيات التناص بأحداث العشرية الأخيرة، وبالاعتماد على مرجعية خارج نصية تاريخية ارتبطت بخاصة بأحداث في أفغنستان ومصر والجزائر.

لكن، وبعد جهد جهيد بذلته لأجل استنباط تقنيات المسار الزمني والمفارقات التي انبنت عليها الخطة الزمنية للرواية، أدركت أن إشكالية الزمن في الرواية لا يمكن أن تحصر في سوابق ولواحق وأحداث متواترة وديمومة ومدى، لأنه كان غاية في حد ذاته، وكأن المؤلف كان يسعى لضبط ماهية الزمن والكشف عن كيفية انبثاق الحدث الصوفي ساعة الحلول من الحدث أو اللاحدث. لأن السيرورة الزمنية، عندها ترتبط آن الحاضر... الآن الخالي من كل حركة... فالسرمدية هي الحضور الدائم، بمعنى الثبات وانعدام الحركة والتغيير... وإذا كان الزمن مكونا من آنات متوالية فالوجود الحقيقي فيه حاضر باستمرار مادام موجودا في الآن" وهي السرمدية نفسها، التي شكلت سفر الولي الطاهر، ورجوعه بعد كل حلول إلى المكان نفسه والزمان نفسه، فكان تموقع المقام في المكان نفسه، علامة على ثبات المكان واللاتغيير، نستدل على ذلك بقول السارد: "استدار، لكن المقام ظل يقابله، استدار من جديد فوجد نفس المقام، ظل يستدير حتى أكمل دائرة برمتها. وظل المقام يتعدد"[1].

وما تجدر إليه في مستوى الحديث عن الفضاء الذي دارت فيه هذه الأحداث فيمكن القول إنه فضاء مفتوح عندما يتعلق بالفيف الرحب، وربما يرجع توظيف هذه التسمية بالذات لما تحمله الكلمة من دلالات متعددة، فالفيف هو "المغازة، لا ماء فيها... مع الاستواء والسعة، وهو يوم من أيام العرب، وتحيل الكلمة على موضع قريب أنزله سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم نفرا من عرينة عند لقاحه... وتنتهي دلالة الكلمة في كل هذه المعاني إلى معنى الصعوبة، والشدة التي يمكن أن يتلقاها العبد "الولي" بسكنه في هذا المكان. وأما الفضاء المغلق فإن دلالته ارتبطت من جهة بما عرف

عن هندسة مقامات الأولياء والصالحين من حيث تقسيم غرفها وقاعاتها، وفيها إحالة أيضا على ما هو متداول في الإسلام وبعض الديانات الأخرى عن هندسة الكون إن صح التعبير. الأرض والسموات السبع. وقد ظهر بشكل دقيق في الرواية على لسان الولي الطاهر، السارد الشخصية في هذا المستوى من مسار الحكاية ثباته وعدم تغييره يقول: الطوابق هي هي، سبعة بتمامها وكمالها، طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل، بجناحيه، جناح الرجال وجناح النساء، والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه خاص بتعليم القرآن، والشريعة، وبعض العلوم يسع لأربعمائة طالب وطالبة. الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه مرقد للطالبات والمريدات، الذي يليه نصف للمؤن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم. الطابق السابع خلوتي وطريقي إلى حبيبي" نلاحظ انتشار دقيقا لبعض الألفاظ التي تؤكد النزوع الصوفي للمكان منها خاصة: "المصلى، المحراب، الخاروة حيث الطريق إلى الله. ويبدو أن هذا البناء بأكملها تحيل على الخلقية الدينية التي اعتمدها المؤلف. وأما ثبات الزمان فقد نستدل عليه بإشارته إلى الشمس، التي كانت مستقرة في منتصف السماء وبتلاوته لسورة، "ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا" [(2)]. نخلص من هذه الخاصية إلى أن هندسة الزمن كانت دارية مغلقة تجسدن من خلال صيغة تنفي الوجود الزمني ذاته، ومن ثم كانت كل أفعال الولي الطاهر مردودة إلى زمن حلوله، سواء في أفغنستان أو مصر أو الجزائر أو في عالم بلارة أو في

قبيلة مالك بن نويرة. بمعنى أن كل الأحداث كان زمنها حلول الولي الطاهر ورجوعه إلى الحاضر قبالة مقامه الزكي.

لكن، الولي الطاهر لم يكن يعرف هو نفسه المدة التي كانت تستغرقها غيبته، يقول السارد عنه: "لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة... عندما يستيقظ الولي الطاهر مغميا عليه، في حضرة طيبة لا حد لها لمكانه وزمانه، ومحاولة معرفة ذلك إفساد للحالة" (3)

وإن كان هذا ما يقوله المحكي عن الزمان والمكان في هذه الرواية فكيف يمكن أن يميز بين زمن القصة وزمن الحكاية، ثم ما جدوى ذلك، يبدو لي أن في ذلك إفساد لمتعة الحكاية، لأن بذرة العبقرية في بنائها قد تشكلت من هذه الخاصية.

لكن اعتمد المؤلف على هذين المكونين، فإن الحلة اللفظية التي كسا بها النص بشكل خاص، كانت القرينة الأولى الملفتة لانتباه المتلقي من الناحية الخارجية للنص، لقد أضفت مصطلحات الصوفية ومسميات المتصوفة على الرواية هذا النزوع الصوفي من جانب اللغة المستعملة، ومن ثم ولأجل رفع بعض اللبس، الرواية ليست كتابة صوفية، إنما كما قال وطار نفسه "...بالدرجة الأولى أن لكل موضوع مواده وأدواته، فأنت لا تستطيع أن تكتب عن إيديولوجية ما دون أن تستعمل لغة ومنطق ومفردات مناضليها ورجالها ومنظرها كذلك... إنك إذا ما تواجدت في مسجد، مجبر ليس فقط على استعمال لغة دينية، بل على الوعظ والإرشاد كذلك". (4)

ومن ثمة فإن القاموس اللغوي لهذه الرواية، وبدءا من العنوان قد تشكل من ألفاظ ومسميات صوفية، ومن باب التمثيل لا الحصر الكامل لكل الكلمات

نستشهد بالكلمات الآتية ونحاول أن نعرض لتعريف أهمها مما له أهمية في مسار الحكاية قبل الانتقال إلى المكونات الأساسية الأخرى لعالمها، من ذلك "الولي- الشيخ- الطاهر- الزكي- الدعاء- التضرع- الذكر- الحضرة الطبية- التهاليل- الحالة- الحلول- الكرمات- الانس والجن- الخلوة- المصلى- المريدون- المريدات- المقدم- القناديز- الجوهر- العرض- الطريق..."[5]

يظهر من خلال توظيف الكاتب لهذا المعجم اللغوي، أنه أبقى من خلاله على كل ملامح الطرق الصوفية ونظام العلاقات، الذي يحدد مكانة كل شخصية في مسار الحكاية ودوره، أو الوظيفة التي يقوم بها كعنصر مكون لجماعة المقام الزكي. لكن السؤال الذي يطرح علينا، هل ظاهر هذا الشيخ الطاهر الذي يؤكد المؤلف على وصفه بالطاهر كبقية شيوخ المتصوفة؟ ودوره في الحكاية كان كدور الشيوخ في الحقيقة والواقع؟

أما الشيخ عند المتصوفة، فهو "بمثابة الأستاذ للمريد. والمريد كالطالب، والطالب لا يستطيع أن يتقدم في دروسه بدون موجه ومرشد، لا يستطيع الفرد في نظر المتصوفين أن يسلك هذا الطريق بمفرده والشيخ هو الذي سلك الطريق على يد شيخ واصل، فترقي في المقامات، من مقام التوبة إلى مقام المشاهدة... ثم يعاد بعد اعتلاء تلك المقامات ليقيم الشريعة" [6].

ويمثل الصوفية للعلاقة التي تجمع الشيخ بالمريد، وحاجة المريد للشيخ، بالشجرة إذا أنبتت بنفسها من غير غارس فإنها تورق ولكنها لا تثمر كذلك المريد إذا لم يكن له أستاذ يأخذ منه طريقته نفسا نفسا، فهو عابد هواه لا يجد نفاذا" [(7)]. ضف إلى ذلك أن المتصوفة، يرون أن من لا أستاذ له، إمامه الشيطان الذي يقود مريده إلى الجحيم، ولهم في رسول الله صلى الله

عليه وسلم أسوة حسنة، حيث علم الصحابة الدين والشريعة. وبقيت سنته تتبع بعد القرآن الكريم.

يقول السهر وردي في علاقة المريد بالشيخ: "... ثم لا يزال المريد مع الشيخ كذلك متأدبا يترك الاختيار حتى يرتقي من ترك الاختيار مع الشيخ إلى ترك الاختيار مع الله تعالى ويفهم من الله كما كان يفهم من الشيخ" [8] من واجب الشيخ، والمتفق عليه في كل الطرق الصوفية، نحو المريد أن يتعرف على أحوال مريديه وعليه أن يحافظ بينهم على حدود الله، ولا يجوز للشيخ أن يعلم المريد الأذكار حتى يشهد قلبه للمريد بالعزم، وبعد أن يجربه يعلمه ذكرا من الأذكار، ومن ثم يعرف المريد بقولهم: "هو الذي صح له الابتداء، أو حصل في جملة المنقطعين إلى الله تعالى ويرون أن إرادة المريد لا تصح حتى يكون الله ورسوله وسواس قلبه"[9]

أما رتبة المشيخة فهي من أعلى الرتب في الطريقة الصوفية، ونيابة النبوة في الدعاء إلى الله، لأن الشيخ هو من يسلك بالمريد طريق الاقتداء برسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو طريق التزكية، فإذا تزكت النفس انحلت مرآة القلب، وانعكست فيه العظمة الإلهية". [10]

لكن الملاحظة على مستوى سيخ الرواية أن اسمه قد اقترن بالطاهر، والطاهر كما ورد في معجم الكلمات الصوفية للنقشبندي هو: "من عصمه الله تعالى عن المعاصي. وطاهر الباطن: هو من عصمه الله تعالى عن الوسواس والهواجس والتعلق بالأغيار، وطاهر السر: هو من لا يذهل عن الله طرفة عين وطاهر السر والعلانية هو من قام بتوفية حقوق الحق والخلق جميعا لسعته برعاية الجانبين." [11]

يضاف إلى هذه الملاحظة تكرار مصطلح الذكر والتذاكر وتكرار الولي الطاهر والمريدين في متن الرواية للدعاء الآتي: يا خافي الألطاف نحن مما نخاف". وقد جاء في الوسيط أن الذكر من "ذكر الشيء يذكر ذكرا وذكرا وذكرى وتذكارا: حفظه واستحضره وبرى على لسانه بعد نسيانه وذكر الله أثنى عليه وذكر النعمة شكرها وللكلمة غير هذه من المعاني. وقد ذكر القرآن الكلمة هذا اللفظ مرات عديدة من ذلك: "فاذكروا الله كذكركم آباءكم أو أشد ذكرا" وقوله عز وجل: "واذكروا الله في أيام معدودات." وقوله "الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ألا بذكر الله تطمئن القلوب".

وأما الذكر عند المتصوفة فهو التخلص من الغلغلة والنسيان بدوام حضور القلب مع الحق. وقيل: ترديد اسم المذكور بالقلب واللسان، سواء ذلك ذكر الله أو صفة من صفاته، ومن ثم كان ترديد الولي الطاهر لصفة من صفات الله "خافي الألطاف".

نخلص من ظاهر الرواية، إن صح تعبير الصوفية، أي مستواها السطحي إلى باطنها من خلال مدلولات لغتها وعلاقات شخصيتها توافق زمانها وخصائص مكانها ولغتها وعلاقات شخصياتها. وأدوارهم الظاهرة ومراتبهم إلى توافقها مع ما بدت عليه كل هذه الأمور في المفاهيم الصوفية. فماذا عن باطن الرواية المتشكل من مكونات الخطاب الروائي نفسه.

لما كانت العنونة هي أولى العتبات التي يلج من خلالها الدارس عالم النص وذلك باستنطاقها باعتبارها علامات سيميولوجية تحيل على مدلول النص، وتؤدي وظائف تناصية تملأ البياض الدلالي الذي يواجه القارئ من الوهلة الأولى، الأمر الذي ذهب إليه ريفاتير عندما عد العناوين علامات مزدوجة لأنها تحوي النص الذي تتوجه وفي الوقت نفسه تحيل على نص

آخر يوجه انتباه القارئ نحو الموقع الذي تفسر فيه دلالية النص الذي يحتويه. وربما هي الفكرة التي يؤكدها رولا بارت، حيث يرى أن العناوين أنظمة دلالية سميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية، ويؤكد بأن عنوان النص المكتوب يسمح للقارئ بأن يطلع على رسالة ثانية بين السطور الأولى، وانطلاقا من هذه المعطيات النظرية، التي كثر انتشارها وتداولتها الدراسات، يشدنا أول الأمر عنوان هذه الرواية الذي يختلف في بنيته وصياغته عن العناوين المعهودة في الروايات السابقة للطاهر وطار، فبينما تعودنا على العناوين القصيرة، التي قد لا تتجاوز الكلمة الواحدة مثل "اللاز" و"الزلزال" تطالعنا هذه الرواية بجملة كاملة: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ولغة العنوان جملة تامة وتفيد معنى. ومن ثم فالمعنى المستفاد منها كتركيب لغوي فعل رجوع هذا الولي الموصوف بالطهر إلى مقامه وهو زكي، وأما المعنى الباطن والمضمن الذي تخلفه الرسالة التي بين الأسطر على حد تعبير بارث، فهي أن الولي قد غاب عن مقامه والجملة تخبرنا بفعل عودته والمسكوت عنه فعل الغياب وسببه.

الأمر نفسه تؤكده الوظيفة اللغوية، التي أشار إليها جاكبسون، فقد تشكل العنوان من مبتدأ "الولي" وقد وضعه المبدع في محل الابتداء للتأكيد على قصد ما وحتى يدعم غرضه أدخل (الـــ، الجنسية) التي تثبت هوية أو بطاقة الشخصية وبهذا يلغي سؤال القارئ، من يكون هذا الولي؟ ليكفي القول إنه الولي. ثم يأتي خبر هذا المبتدأ جملة فعلية، لكن ليتعرف به بقدر ما تخبر عن عودته التي أوردها المبدع في صيغة المضارع الذي يحمل دلالته الزمنية المميزة لحركية الفعل زعموش يشير في دراسة سابقة للإشكالية نفسها، لكنه يرى أن موضوع التركيز والاهتمام لدى الكاتب في "الخبر" الذي

جاء في شكل جملة فعلية أساسها الفعل المضارع المعرب أو المجرد من الناصب والجازم ما يؤهله للتغير وفق الأحوال التي قد يتعرض لها وهو فعل لازم لا يتعدى أثره فاعله.[12] وإن أخذنا بضرورة الاعتماد على المبتدأ في إدراك الدلالة فمن باب أنه يمكن لغويا الأخذ بمسألة التقديم والتأخير، الأمر الذي يبدو أن المبدع قد تعمده، وجعل محل الابتداء للولي ومحل الخبر لفعل عودته.

لعل ما يدعم ما نذهب إليه الوظيفة الانفعالية، التي قصدها المبدع من خلال البدء "بالولي". إنه يدرك العلاقة الموجودة بين المتلقي والبعد الدلالي الذي تحمله تسمية "الولي" ويعلم الانفعالات الذاتية التي يمكن أن تخلفها مرجعية الرسالة التي تحيل على أبعاد دينية وصوفية.

تطالعنا الرواية بعد هذا العنوان بعتبات أخرى منها الإهداء، وقد كان: "إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر المرحوم حسين مروة أمين العالم أطال الله في عمره جاء فيه: "قد نتحايل على النهر فنحصر ماءه. وإن في بركة، ونستحم فيه مرتين، ولكن لن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الوحدة مرتين"[13]. وقد نكتفي في قراءة هذا الإهداء بما ذهب إليه، صالح خديش في تأويلها، بأن اعتبر المقولة العربية، المتعارف عليها غير كافية، ولم تعد قادرة على التأقلم مع طبيعة العصر، الذي يحتاج إلى نور ينظف الأفكار دون ما أصابه من انحراف، ولكن ذلك يحتاج إلى تضحية كبرى، فالشمعة المنيرة تنتهي ولا يمكن التحايل على الزمن لبعث الروح فيها من جديد بينما يمكن التحايل على النهر بحبسه في بركة والتمتع بمائه مرتين على الأقل، لكن هناك فرقا بين نظافة المظهر ونظافة المخبر"[14].

أذكر في هذا المقام أني حدثت المبدع حول هذه القراءة فقال فيما معناه: "الإشكال المطروح ليس حول الزمن الذي لا يمكن بعثه وإنما حول ما يمكن أن يصلح في عصر ما ويتحايل على صلاحيته في زمن آخر بينما هناك أمور وأشياء لا تصلح إلا مرة واحدة."

والتساؤلات التي طرحت في الساحة الثقافية في الجزائر، في زمن الفتنة، كما زعموا، والتي دارت حول موقف وطار وعدم ابتعاده من الساحة الثقافية، وكيف أنه لم يخش على نفسه من حتف ما عناه أصحاب الاتجاه اليساري، فكان تصريحه وجوابه على بعض السائلين في يومية "الخبر": "لست حليفا للإسلاميين بل متفهم لهم – ليس من السياسة أن تعادي خصمك لأنه يحمل فكرا مغايرا[15].

ويأتي بعد هذا الإهداء، بفصل، أقل ما يمكن أن يقال عنه، إنه ليس كلمة، كما ورد في عنوانه "كلمة لابد منها" ونفهم من البداية أن المبدع يريد أن يقول شيئا ما قبل أن يسلم روايته للقارئ، وكأني به يقول: انتظر، تمهل أيها القارئ، أقول لك شيئا حتى لا تفهمني خطأ، ولأنه يعلم أنه "لا يدخل في حساب العمل الإبداعي أصلا" يحاول تبرير رغبته هذه، فيبدأ بالزعم أنه يؤلف لنفسه بالدرجة الأولى"، وإنما نستعمل فعل زعم لأنه يستعمل فعل "اعتقد" وهو الفعل الذي يحمل دلالة الشك واللايقين وإمكانية الخطإ. ثم يضيف إلى هذا، الهاجس الخفي الذي "يلح عليه، بأن لغيره الحق، في مشاركته، حالته". وهو الأمر الذي دفعه إلى "عمل لا صلة له أصلا بالعمل الفني والعملية الإبداعية. وفي هذا تكرار وتأكيد لما ذهبنا إليه، فالكاتب يعلم يقينا أن كلمته هذه التي يأتي ليقول: "إنها المقدمة وما يشبهها، "لا علاقة لها بالعمل الإبداعي. ليصرح مباشرة برغبته في إنارة القارئ، ويخصص بعدها

القارئ المقصود، الناقد والباحث، ويخصص أكثر فأكثر "ذلك الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهذا الكاتب أو ذاك، معزولة عن بعضها وعن مسار الكاتب وعن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين. "ويأتي بعد ذلك، كما يقول العرب إلى بيت القصيد، ليقول: "وبجرة قلم يلغي الناقد العمل أو الكاتب نفسه، ومن هنا السؤال وهل يمكن للناقد، مهما تكن قدراته، أن يلغي العمل وحتى الكاتب نفسه؟ ليأتي بعد ذلك لتشبيهه بالدركي في منعرج الطريق، فهل يصح هذا التشبيه، ليضيف: "مهمته الوحيدة تسجيل "مخالفة" ما من منطلق واحد هو قانون الطرقات" [16] ومن ثم هل العملية النقدية تسجيل للمخالفات؟ وما نوع المخالفات في الإبداع؟ وما هو منطلقها إذا كانت لا تقوم هي نفسها على قانون ثابت كقانون المرور. ويأتي الكاتب ليبرر قوله بذهنية الإقصاء والإلغاء التي لا تزال ذهنية الإنسان في العلم العربي تتخبط فيها، ليصل إلى ضرورة هذه الكلمة الخارجة عن العملية الإبداعية.

ولما يأتي لمضمون هذه الكلمة، أو الرسالة التي أراد تبليغها للقارئ عن الرواية، يشير إلى واقعيتها على الرغم من ما يمكن أن يبدو عليها من تجديد وسريالية، ويصرح بأنها تتناول "حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا، ويحدد المرجعية التاريخية التي اتكأ عليها:"اتكأت في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين"[17] هي حالة قتل خالد بـــن الوليد لمالك بن نويرة، "ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه، برجل خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة، قال أبو بكر رضي الله عنه لقد اجتهد خالد وخلاصته، أنه يشك في إصابته، فله أجر واحد." [18] ثم يشير إلى أن الجانب التراجيدي الذي

شده في الحادثة التاريخية، موت هذا الشاعر الظريف والنذر العنيف الذي حققه خالد، "رأس مالك أثفيه تضع عليها أم متمم القدر."(19)

نلاحظ أن الكاتب لا يحيل على المرجعية التاريخية التي اعتــمد عليها، خاصة إذا علمنا أن مقتل مالك بن نويرة قد اختلفت أخباره وتضاربت الآراء حول ارتداده عن الإسلام وبقائه.

ثم يأتي المؤلف ليؤكد ما ذهبنا إليه، أي النزوع الصوفـــي فـــي الرواية، فيقول: ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة." (20)

ينتقل بعد ذلك للإشارة إلى استعماله للبناء اللولبي من أجل إعطاء ديمومة للحالة، واقتراحه لعدة نهايات والاكتفاء بخاتمة واحدة. وهنا السؤال وما هي النهايات إذا كان هناك اكتفاء بخاتمة ليقول بعد ذلك الخاتمة هي هبوط اضطراري، ومحطة لإقلاع جديد"(21) ومن ثم كيف هي واحدة؟

ويختم الكلمة بالإشارة إلى أنه حاول الإجابة عن أسئلة طرحت في روايته السابقة "الشمعة والدهايز" التي كثيرا ما ردد، أنها كتابة ثلاثية، فكانت "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" الرواية الثانية لتكون "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" الرواية الثالثة.

تطالعنا بعد هذه الكلمة عناوين فرعية تخضع الخطاب الروائي إلى تمفصلات كبرى شكلت حسب مسار تعاقبي وفق البرنامج السردي الذي تقوم علية قصة هذا الولي الطاهر، وهي ثمانية مقاطع وردت على النحو الآتي:

- تحليق حر.
- العلو فوق الحساب
- السبهلة

- في البداية كان الإقلاع
- محاولة هبوط أولي
- محاولة هبوط ثانية
- محاولة هبوط أخرى
- هبوط اضطراري(22)

نلاحظ أولا أن هذه العناوين لم تكن لتشكل أقساما متوازنة من حيث كمها، فمنها ما لم يتجاوز الصفحة الواحدة، ولهذا لا يبدو أن المقصود منها، كان تقسيم الرواية إلى فصول كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين. وكما يبدو من ألفاظها أنها في دلالتها الإجمالية قد ارتبطت بفعل الارتفاع والتحليق، والإقلاع ومن ثمة كانت محاولات الهبوط. وهو المعنى الذي ارتبط بحالات الولي الطاهر على ما يبدو. فالتحليق لغة هو الارتفاع في الطيران والاستدارة كالحلقة، والحر بمعنى أنه غير مقيد. وقد يخرج فعل حلق عن هذه الدلالة المعجمية إلى معان أخرى، من ذلك قول العرب "حلق ببصره إلى كذا، أي رفعه إليه ووجهه. وهو ربما ما كان يفعله الولي الطاهر باستمرار عند نظره إلى الشمس وتكرار ذلك الفعل، من ذلك: "رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس"(23) وقوله "لا يتوقف إلا ليلقي نظرة جانبيـــة لعـــل الشمـــس تحركت." (24) وقول السارد أيضا: "ظل بصر الولي عالقا بالقصر غير مبال، بحرارة الشمس فوقه"(25).

بعد رجوعنا إلى مستويات أخرى من مسار الحكاية، بحثا عن علامات هذا الفعل، التحليق والارتفاع، ومن ثمة الحدث الذي ارتبط به، اتضح لنا أنه فعل متصل مباشرة بالعوامل الصوفية وبكرامات الشيوخ، حيث كان هذا الأخير في حالة، عند اجتماعه والشيوخ والمردين في الحضرة للتهليل

والدعاء والذكر يحدث هذا الارتفاع. ويصف السرد هذه الحالة الصوفية التي تبلغها حلقة الولي بقوله: "بدأ كل شيء خافتا، يصاعد من بساط الرمل الناعم إلى العنان الفوقي، رويدا، رويدا، في حين راحت أرواحنا تنسل منا وتتبع الإيقاعات، خفيفة، شفافة، هفهافة خفاقة. يا خاف الألطاف نحن مما نخاف... ليضيف عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك، في الذرى عند كل نجمة وعند كل هجرة وفي كل كوكب، فوق كل كتابات رمل. وفوق كل تلة من طين أو من حجر فوق كل قمة جبل في كل فج وبر عرض البحار، نغوص في العمق ونعلو كل موجة"[26]

ويضيف على لسان السارد، الذي ينقل ما كان يجول في مخيلة الشيخ وهو يذكر أحداث الليلة السابقة، فيقول: "... سكت الشيخ، وأحنى رأسه يستعيد الصورة، كان الرعد يقصف، وكانت البروق تتقاطع تشق الظلمة، وكان الغيث يسح، وأصوات الآلات، تتسامى، نحو النجوم، بينما الحناجر تهتف:

يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف

والحلقة ترتفع عن الأرض وتنزل، كان الولي الطاهر ملفوفا بهالة من نور، في حالة الحالات.

عاري الرأس، عاري الجسم، شعره فائض، كأنه موجة سوداء، وسط الهالة النورانية، التي تستره.

ارتفع على الأرض عدة أمتار. ظل هناك لحظات، ثم نزل هاتفا." [27]

نخلص من المقطوعة الموالية حدث أو فعل التحليق والارتفاع، إنه الولي الطاهر في انتقاله إلى العوالم الأخرى، حيث يصبح في فضاءات مختلفة وأزمنة متباعدة، وهي من كراماته على ما يبدو وترتبط بكرمات

الأولياء والمتصوفة التي قد لا يعقلها العقل البشري الذي يتلمس الحقيقة مما يتجلى للأعيان يثبته المنطق الذي يرفض ويستبعد الأوهام.

وتجدر الإشارة إلى أن السارد في مستويات كثيرة يشير إلى فقدان المكان والاتجاهات لقيمتها ومدلولاتها وكذلك كان شأن الزمن الذي يقول عنه السارد:

" إنه يوم ربك، ألف سنة مما يعدون، أعطى للأرض منه لحظة سميت بالزمان وقسمت إلى ليل ونهار، وأشهر سنوات وقرون وساعات، ودقائق وثوان. إنشاء أطال اللحظة وإن شاء قصرها"(28).

نتبين من هذه التحديدات التي تحيل على عوالم أخرى وأزمنة ليست من الزمن البشري وعلى شخصيات بتلك الكرامات وندرك أن عالم الرواية ليس فيه نزوعا صوفيا فقط، بل إنها تتجاوزه إلى عوالم الخيال العلمي، كما يصورها العقل البشري في زماننا.

البطاقات الدلالية لشخصية الولي الطاهر:

في بداية تحليلنا وتعرفنا على بطاقة شخصية هذا الولي الطاهر، نشير إلى أننا نرجع أولا إلى ما سبقت الإشارة إليه في مستوى سابق، حيث قال المؤلف بصريح العبارة في: "كلمة لابد منها" "إن الفنان في، يقرأ التاريخ ومضة، بل "حالة" بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية، صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة" فكيف شكلها لتكون صوفية؟

أما ما تعرفه نظريا عن الشخصية، أنها يمكن أن تدخل النص ومسار الحكاية بطريقتين: إما أن تدخله ممتلئة دلاليا وإما أن تدخله ببياض دلالي يمتلأ شيئا فشيئا عبر المسار السردي، ويكون ذلك، بما يمكن أن تقوله عن

نفسها بنفسها، أو بما تقوله باقي الشخصيات عنها، أو بأن يتكفل السارد بالتعريف بالشخصية. [29]

وأول ما يطالعنا في بداية الرواية بعد عنوانها، الذي سبقت الإشارة إليه، قول السارد: "تتنفس الولي الطاهر من أعماقه" فالولي هو الشيخ صاحب المقام والطاهر، من عصمه الله تعالى عن المعاصي. وهو طاهر الباطن والظاهر. ولما كانت تسميته تحمل هذه الدلالات في حد ذاتها فإننا نعتبر دخوله مسار الحكاية، كان بامتلاء دلالي فالكلمة كما يقول باختين تفوح منها دلالة ما[30]. ورائحة تسمية الولي الطاهر هي رائحة صوفية دون شك.

يضاف إلى ما قاله السارد للتعريف بهذه الشخصية وما نطق به الولي نفسه.

- يا من هنا، يا من هنا، أنتم يا معشر المريدين والمريـــدات، أنا شيخكم، الولي الطاهر صاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي. أنتم يا من هنا، إنسا أم جنا، كنتم أنا شيخكم الولي الطاهر. صاحب المقام الزكي" [31]

يستوقفنا هذا المقطع من حيث أن في تعريف الشيخ بنفس ما يشد الانتباه لا لأنه يوافق التعريفات السابقة لمفهوم المشيخة والطهر وإنما لأننا نلاحظ أنه في ندائه يقول: "يا من هنا إنسا أم جنا، كنتم، وشيوخ المتصوفة في حدود ما قرأنا أبعد الخلق عن عوالم الجن، ولم يرد في التعريفات المعجمية المختصة بالمصطلحات الصوفية أنه يمكن للشيخ أن يكون شيخا للجن. فماذا عن هذا الولي بالذات؟

لا يبدو من خلال الصفات الجسدية التي عرف بها الولي الطاهر أنه يخالف في مظهر بني الإنس، من ذلك الوصف الذي يقدمه به السارد عارض بذلك ملمح الشيخ "... كانت تتأمله متلهفـــة، أسمـــر اللـــون، مستطيل

الوجه، مقوس الأنفاس، مكتنز الشفتين، كث الحاجبين، ماضي العينين أكحلهما، لحيته يتراوح لونها حمرة وسواد، عريض المنكبين، ينسدل على كتفيه شعر رأسه الأسود الغزير، طويل مستقيم القوام" [32] وفي هذا الملمح لا يمكن أن تكون البطاقة الدلالية سوى لبشر لا يتميز عن سواه بشيء، لكن الكاتب يحاول أن يزيد على هذا الملمح شيئا فيقول على لسان الشخصية. أم متمم، وإحدى المريدات.

- نراك في الظلمة يا مولاي جسدا نوارنيا، كما أنت الآن، بكـــل ما فيك، سوى أنك عار" [33] فنتبين من هذه الإضافة علامة تجعل من هذه الشخصية شخصية تتجاوز بطاقتها الدلالية صفات البشر، والمتكلمة نفسها تحيل المتلقي على مرجعية هذه العلامة إنها على ما يبدو من كرامات هذا الولي فهي تقول له: "لا يمكن أن نشك في كرامة صاحب الكرامات [34].

لعل ما يؤكد هذه البطاقة الدلالية في شخصية الشيخ ما يرد على لسان السارد مرة أخرى عندما ينقل ملاحظة شيخ من بين الشيوخ المعلمين الذين استدعاهم الولي ليستفسر عما يحدث من حوله: من ذلك: "سلم رئيس الشيوخ المعلمين، مقبلا عمامة الولي الطاهر وانتظر الإذن ليجلس."

- كيف أصبح مولانا، بعد رحلة البارحة؟

- بخير، من تراني اليوم. أمالكا بن نويرة. أم خالد بن الوليد أم مجاحة بن مراة.

- أرى القطب، نور الأنوار، سيدنا ومولانا الولي الطاهر.

- وما الذي أعمى بصائر الآخرين" [35]

وقبل أن نأتي لما قيل عن الولي الطاهر في مستويات أخرى، نشير إلى تماهي شخصية الولي الطاهر بشخصيات أخرى، شخصيات مرجعية [36]

هو امتلاء دلالي للشخصية، لأنه بتماهيه مع هذه الشخصيات يصبح حاملا لكل البطاقة الدلالية لتلك الشخصية التاريخية فعندما يرتبط الولي بشخصية خالد بن الوليد، يتحول إلى قاتل مالك بن نويرة، ومحب لام متمم زوجة مالك وما يتبع ذلك من أخبار ومعلومات تاريخية. عن خالد بن الوليد ومالك وحروب الردة، وكذلك كان شأنه (الولي الطاهر) في تماهيه مع كل الشخصيات المرجعية الأخرى، التي أدخلها المؤلف إلى مسار الحكاية، والتي تناصت أحداث الرواية مع أحداثها وكانت الشخصيات التاريخية "شخصيات حكايا" على حد تعبير تدوروف "شخصيات حكايا" [(37)]، كلما دخلت واحدة منها النص إلا وحملت معها حكاية جديدة، لا يمكن أن نقول أنها كانت بمثابة الحكايا المضمنة بقدر ما تشاكلت مع أحداث الرواية. لكن يبدو لي أن في دخولها النص وتماهيها مع شخصية الولي الطاهر، تضيف له في كل مرة بطاقة دلالية جديدة، لهذا نراه يسأل الشيخ، من نراه؟ مالكا بن نويرة أم خالد بن الوليد أم مجاحة بن مراة" ثم تجتمع فيه كل تلك الهويات ليصبح قطبا نورانيا.

لكن هذه الشخصيات المرجعية لم تكن وحدها المسهمة في تشكيل البطاقة الدلالية لهذا الولي، حيث نلاحظ دخوله النص كان مع العضباء، وتواصل حضورها معه حتى نهاية الأحداث وانكشف سرها، وما سر علاقتها بالولي الطاهر.

أما العضباء مؤنث أعضب وهي في دلالتها المعجمية مأخوذة من الأصل العربي العضب الذي يعني القطع. وقد تخرج عن هذا المعنى إلى معنى السب والشتم. لكن السارد نفسه يأتي إلى دلالتها وإلى صفاتها وعلاقتها بالولي، لذلك سنحال أن نتتبع المقاطع التي تعرف بها.

يقول السارد: "ظلت متجمدة في موقعها، تنتظر الأوامر ناصية أذنيها المشوقين واللذين يبدو كل واحد منهما وكأنه أذنان لا صلة لهما بالأذنين الأخريين، في شكل مقص يتهيأ لقطع شيء ما. ويواصل التعريف بها وإن كان ذلك في شكل تساؤلات عن مجهوليتها ومن ذلك: متى شقت أذناها؟ الله والولي الطاهر أعلم.

متى كانت في حوزة الولي؟ لا أحد يعلم.

من أين أتت ومنذ متى؟ من أمور الغيب أيضا.

هل سميت العضباء لما بأذنيها من عضب، أم تيمنا بناقة الرسول صلى الله علي وسلم. ومن أطلق عليها هذا الاسم أولا وأخيرا"[38]

ثم يأتي بعد التساؤلات التي لا تجد إجابة عليها، وتبقى على الرغم من ذلك بمثابة البطاقة الدلالية، للعلاقة الرابطة بين الولي والعضباء فيقول:" لا يمكن أبدا الفصل بين العضباء وبين صاحبها سيدي الولي الطاهر. قال الأولون الذين رأوهما، كما قال الأخيرون الذين لمحوهما أو بلغهم أمرها. والمؤكد لدى لأولين والأخيرين من الأتباع، أن العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن" [39].

يتواصل مسار الحكاية، وتبقى العضباء مرافقة للولي وحاضرة معه في كل مستويات الحكاية، لكن ما تجدر الإشارة إليه أن ارتباطها بالولي كان في حاضره، بعد رجوعه وكلما أصابه الصرع وحل في مكان آخر وزمان آخر تغيب العضباء إلى اللحظة التي يستيقظ فيها، فيجدها لا تزال بقربه، لم تبرح المكان، لكن ما نلاحظه أن للعضباء في ملمحها صفة ترتبط ببلارة، المرأة، الفاتنة، التي حذرت الولي الطاهر من سفك دمها، فكان أن ضاع وانمحت ذاكرته، فغاب عن مقامه كل ذلك الغياب دون أن يعلم أين غاب، وكم دامت

غيبته، نتبين هذا في قول الولي الطاهر: "يا إلا هي مع الكونكونك، فإنني لا أدري ابنني منه أعلى الأرض أم في كوكب غيرها، أفي الحياة الدنيا، أم في الآخرة الباقية.

اللهم حمدك. مادمت في ملكك" [40] إلى أن بدأت الحكاية برجوعه مع العضباء إلى المقام، الذي تراءى له مقامات لم يعرف أيها مقامه، ولعل آخر حدث يربط الولي بالشق الذي في اذنني العضباء هو الذي يتجلى في المقطوعة الآتية: "بلغ الغضب ذراه، فتراجع كل تردد. صعق، امتدت يداه فسلت قرطين من أذنيها، وسال الدم على عنقها الطويل الرفيع. تأوهت متألمة، ظلت تتأوه ثم راحت كما أشهقت متأوهة تختفي في ضباب رمادي، أن غابت نهائيا" [41]. نتبين من هذا المقطع أن بلارة هي أخرى شقت أذناها، لكن السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان في هذا المستوى، من كانت بلارة وما علاقتها بالعضباء" إن المتتبع لمسار الحكاية يدرك أن امتلاءها الدلالي وبطاقتها الدلالية قد تشكلت بالطريقة نفسها التي تشكلت بها بطاقة الولي الطاهر، في البداية كانت بلارة، مريدة من المريدات، وكان ما يميزها من الأخريات، أنها كانت الرقم واحد بعد المئتين من بين المريدات، يظهر هذا في قول السارد: "التحق بالمقام الزكي خلق كثير، تجلبهم البركات، والكزمات، وحسن العبارة والدعاء، وانضم لحلقات الدراسة، مائتا شاب وشابة وشابة واحدة من هن، لا أحد يعرف لها أصلا أو فضلا، لا قرية ولا عشيرة ولا أهلا، تقول كلما سئلت بأنها وفدت من بعيد، ذاكرة من حين إلى حين اسم المهدية باحثة عن ضالتها في المقام الزكي" [42]

نتبين من المقطوعة أن البطاقة الدلالية الوحيدة والثابتة التي أعكيت لهذه المريدة هي مجهوليتها، ثم يبدأ تماهيها بدخول النص، كما كان الأمر مع

الولي الطاهر، شخصيات تاريخية أنثوية، فكانت متمم، وسجاح وبلارة. إلى أن تبلغ الحكاية المستوى الذي تقول فيه المرأة– الغواية، الفتنة– الوباء إلى الولي الطاهر بعد أن يسألها: "هل لك اسم يا أمة الله" (43)

فترد عليه: "بلارة. بلارة ابنة ملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن علناس بن حماد الذي سرت إليه في معسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحلي والجهاز ما لا يحد، مهرني الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي دينارا واحدا، وأعاد إليه البقية" (44)

لكننا نلاحظ أن هذا الامتلاء الذي يتشكل من خلال بطاقة هذه الشخصية التاريخية لا يتأكد للمتلقي ولا يثبت فلا يكاد يدرك القارئ إذ كانت أم متمم أو سجاحا أم بلارة. لكن الملفت للانتباه، أن البطاقة التي تمتلئ من خلال ملمحها، كما كان الأمر أيضا مع الولي الطاهر، وحدها تثبت حين يقول السارد: يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف.

بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان كالحتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفى على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة" (45)

إن هذا الوصف الذي يقدمه السارد لهذه المرأة الفتنة من خلال عيني الولي الطاهر، لا يعين واحدة بعينها من الشخصيات التي تماهت مع شخصية المريدة التي تحمل الرقم "مائتين وواحد" لأنه على حد قول هذه المرأة لما كانت في صورة أم متمم: "يتوحد الكائن في الكائن، كما يتوحد في خالق الكائن..." (46) ليقول الولي الطاهر في مستوى آخر: "نفس الصورة. نفس الملامح، نفس الشعر الفحم المنساب على الصدر البارز." (47) إنها ملامح كل النساء في المقام لا تختلف الواحدة منهن عن الأخرى، إنهن يلتقين في فتنتهن

وغوايتهن كما يلتقين في صفاتهن، فسواء أكانت هذه الأخيرة أم متمم أم سجاح أم بلارة فإن الذي يجمعها مع الأخريات أنها تحمل معها الوباء."إن كيدهن لعظيم" لكن المتتبع لعلاقة هذه بالولي الطاهر يجد أنها في آخر المطاف تكشف عن رغبتها هي الأخرى، والتي تلتقي فيها مع رغبة الولي الطاهر التي يفصح عنها عندما يقول: "عندما دب اليأس بعد محاولات متواصلة، بلغت حد المواجهات المسلحة، والحروب الطاحنة.

ما تزال تتواصل ارتأين أن الهروب بدين الله، عنصر مهم في المواجهة. نقيم في هذا الفيف، نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب، فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام، وفي نفس الوقت نهرب ما نقوى عليه من الشباب إناثا وذكورا، نلقتهم دينهم ونزوجهم، ونعمر بهم الفيف، منشتين أمة محضنة"[48]

إن الموضوع القيمي الذي كان يسعى الولي الطاهر، كذات فاعلة لتحقيقه، والذي كان يبدو من خلال البطاقة الدلالية التي أعطيت له، والتي جعلته يحمل بداخله كعناصر الكفاءة، أن يعمر الفيف بأمة جديدة. إن صح التعبير، محضنة من الوباء الذي اكتسح الأمة السابقة وهو ما صرحت به المريدة التي تخلفت عن الصف عندما سألها الولي الطاهر: "سبحان الذي يعلم الجهر وما يخفى. لقد سعيت من أول يوم لقائي، فها أنك هنا، فماذا تردين؟[49]

- أريد أن أعيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون، "كل الناس" لتقول له في مستوى آخر: "... أنت مثلي يا مولاي الولي الطاهر. والذين أرسلوني إليك يريدون ملء هذا الفيف بنسل خاص، وأعلم أنهم ظلة يرصدونك عدة قرون، من بعد ما ألقوا القبض علي.

- وهل يكفي ولد واحد؟

- نعيد حكاية أمنا حواء وأبينا آدم"[50]

إن الفرق الذي نتبينه بين الذاتين أن الولي الطاهر كانت إرادة الفعل موجودة فيه، وواجب الفعل فيه ومعرفة الفعل فيه بحكم البطاقة الدلالية، هو شيخ الشيوخ، وهو نور الأنوار كما سمته إحداهن، بينما كانت "بلارة" مجرد ذات منفذة لأنها تحيل في كلامها على الذات التي كانت ترغب فهي تقول للولي: "الذين أرسلوني إليك يريدون"

لكن المتتبع لمسارهما يدرك أن نقص عناصر الكفاءة كان فيهما معا. إنها لا تقدر وحدها، وهي بحاجة إلى الولي الطاهر فقد سألته أن يمنحها الولد الذي يكون كل الناس ولم يفلح الولي الطاهر بسبب الوباء الذي لحق بهم حتى المقام الزكي ومن ثم السؤال ولماذا لم يستطع الولي مواجهة هذا الوباء؟ وما العلامة الدالة على عجزه؟ إن المتتبع لمسار الحكاية يدرك أن الولي قد فقد السيطرة على من كان بمقامه بعد أن اجتاحت الغواية والفتنة التي كادت أن تذهب بعقول سكان المقام سواء على مستوى الرجال أم النساء، ففتنت النساء بمالك بن نويرة (الولي الطاهر) وفتن الرجال بأم متمم وأضاعت هذه الأخيرة التي قالت أنها بلارة سبيل الولي لأنه سفك دمها.

وقد تكون الفتنة هي الوباء الطاهر الذي أعجز الولي الطاهر، لكن ذلك عرض، لأن الداء كان بالجوهر إذا ما رجعنا إلى لغة المتصوفة، فالولي لم يقدر لأنه كما قال: إذا ما مس الوباء الروح، فلا علاج غير الاستحمام بالذكر"[51].

الهوامش

1- الرواية ص: 11.
2- الرواية ص: 21.
3- الرواية ص:14.
4- الرواية ص: 8.
5- ينظر الرواية.
6- السيد محمد عقيل المهرلي، دراسة في طرق الصوفية، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الثانية، بدون تاريخ، ص 28.
7- أبو قاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1985، الطبعة السادسة، ص 735.
8- المهدلي، دراسة في الطرق الصوفية، ص: 29.
9- أبو قاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1985، الطبعة السادسة، ص 735.
10- المرجع السابق، الصفحة نفسها.
11- أحمد النقشندي الخالدي، جامع الأصول في الأولياء معجم الكلمات الصوفية، دار الانتشار العربي، الجزء3، 1998، بيروت، ص 51.
12- ينظر: عمار زعموش، جدلية الواقع والفن في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، التبيير، العدد 18، 2002، ص 45.
13- الرواية ص: 3.
14- صالح خديش: سيميائية الملفوظ في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، كتاب الملتقى الرابع، عبد الحميد بن هدوقة سنة 2000، ص 134.
15- الخبر، الإخبارية اليومية، الأحد 20 أفريل 2006، الروائي الطاهر وطار، ص: 29.
16- الرواية ص: 5.
17- الرواية، ص: 5.
18- الرواية، ص: 9.
19- الرواية، ص: 9.
20- الرواية ص: 9.
21- الرواية ص: 10.
22- الرواية ص:
23- الرواية ص: 12.

24- الرواية ص: 19.

25- الرواية ص: 19.

26- الرواية ص، ص: 39، 40.

27- الرواية ص: 80.

28- الرواية ص، ص: 19،18 .

29- الرواية ص: 9.

30- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكرال، دار الكلام، الرباط 1990، ص ص 26 – 27.

31- الرواية ص: 71.

32- الرواية ص: 9.

33- الرواية ص: 12.

34- الرواية ص: 12.

35- الرواية ص: 79.

36- ينظر فليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة بن كراد، ص 24.

37 - Tzvetan Todorov, poétique de la phrase, choix suivi de nouvelles recherches sur le récit; édition Du Seuil. Paris 1978, p 33.

38- الرواية ص: 79.

39- الرواية ص: 79.

40- الرواية، ص:63.

41- الرواية، ص: 93.

42- الرواية، ص: 24.

43- الرواية، ص: 90.

44- الرواية، ص: 91.

45- الرواية، ص: 69.

46- الرواية، ص: 74

47- الرواية، ص: 75.

48- الرواية، ص: 24.

49- الرواية، ص: 84.

50- الرواية، ص: 85.

51- الرواية، ص: 45.

تلقي الخطاب الصوفي
قراءة في شرح النابلسي لقصيدة "ابن الفارض" "أرج النسيم"

أ. كريمة حميطوش
جامعة تيزي وزو

ليس الحديث عن القراءة بأقل أهمية من الحديث عن الإبداع الذي يتعامل معه. فهي إشكالية محورية من إشكاليات النقد المعاصر، من حيث الماهية ومن حيث المعايير التي يجب أن تتبعها فهل القراءة اقتناص للمعنى من النص ومحاولة للقبض على قصدية المبدع، ليؤول الأمر إلى تواطؤ بين الكاتب، الذي يقوم بالتشفير والقارئ الذي يحل هذا الترميز، فيكون نجاح الفعل القرائي حينما يتمكن المتلقي من إيجاد خطاب مواز أو مطابق للخطاب الإبداعي وذلك بالبحث عن مرادفات للوحدات اللسانية المشكلة للنص حتى لا يحدث الخروج عن حدوده، أم أن التلقي عملية إيجابية يتخلص فيها المتعامل مع النص من الاستيعاب الآلي ليصبح طرفا منتجا للدلالة بما يفتحه من فضاءات داخل العمل الأدبي، فتكون القراءة ضربا من المغامرة التي لا ترضى بالدلالات القريبة المألوفة، وإنما تسعى إلى الكشف عن السياقات الخفية التي تمنح للنص بعدا ميتالغويا وهيئة جديدة تنفلت من حدود المعجم.

عرف العصر العباسي بتدوين العلوم وشرح مصنفات في حقول معرفية متنوعة، وفي مجال الأدب ظهرت الموازنات وشروح الدواوين ومن بينها شرح ديوان "ابن الفارض" للشيخين "حسن البوريني" و"عبد الغني النابلسي" وقد أخذنا قصيدة "أرج النسيم" كنموذج من شروح "النابلسي"

لدراسته في ضوء معطيات النقد المعاصر من مفاهيم حول التأويل وحدوده وإجراءات التلقي وجمالياته.

قبل الخوض في الموضوع راودتنا مجموعة من الأسئلة بخصوص شرح "النابلسي":

- فهل انتهج في قراءته سمت الفهم أم إستراتيجية التأويل أم كان يقرأ كل بيت شعري قراءة خاصة تمليها البنية اللسانية للخطاب والمعاني المفترضة التي تستدعيها الرموز؟

- هل كانت قراءة النابلسي تعتمد على استنطاق النص وفق رصيده كمتلق وانطلاقا من إيديولوجية وأفكار راسخة، وهو ما ينعت بالقراءة الإسقاطية التي تجعل من النص بياضا، أو كلمات لا تقول بقدر ما تنتظر قارئا حاذقا يقوم بملء الفجوات الدلالية، وهذا لا يتم إلا وفق تصورات المتلقي وما يتكئ عليه من خلفيات أم هل تمكن النص من أن يثبت وجوده ويؤثر على القارئ طالبا منه أن يساير العملية الإبداعية فتكون القراءة مرهونة بقصدية خارجة عن نطاق المتلقي؛ هي قصدية المبدع أو النص؟

- إذا كان النابلسي لا يمتلك إجراءات ومنهجا -بالمفهوم المعاصر- فهل تمكن من مقاربة المدونة بما فيها من خصوصيات، وهل يمكننا أن نصوغ من تلك القراءة آليات توازي الإجراءات المعمول بها حاليا في الساحة النقدية؟

الدال بين المعنى الحرفي والتكثيف: تنطلق عملية القراءة من استنطاق بنى النص باعتبارها وحدات لسانية لها معان خاصة مستقلة قبل أن ينتقل إلى عملية التركيب حيث يقرأ النص كجملة ملتحمة تكتسب دلالتها بتفاعل أجزائها، وهذا التقسيم لا تراعى فيه حدود زمانية واضحة، فلا ندعي أن القارئ يقسم عملية تلقي النص الأدبي إلى مستوى قراءة الوحدات-الكلمات

ليمر بعد ذلك إلى قراءة الجمل والعبارات، ولكنه شعور يراودنا ونحن نمارس فعل القراءة إذ نقوم برصف الكلمات وكلما وقعت حاسة البصر على وحدة لسانية جديدة خطر بأذهاننا معنى إضافيا يحسب للدلالة. وكل تأويل يجب أن ينطلق من الاعتراف بالمستوى الأول لدلالة الرسالة وهو مستوى المعنى الحرفي[1]، إذا سلمنا بهذا الرأي فإن عملية التأويل لا تقوم بنقض المعنى المذكور أي الدلالة الأولية القاموسية التي تمتلكها كل وحدة لسانية، ويجب أن تكون التأويلات في تعددها وتباينها مستوى قرائيا ثانيا لا يلغي معاني أولية لصيقة بالخطاب، فلا تتعدد الدلالات ليلغي اللاحق منها السابق وإنما النص مجال لتتعايش فيه هذه المعاني في تباينها. فهل انتهج "النابلسي" هذا السمت وهو يقرأ أو يشرح قصيدة "أرج النسيم"؟

أشار "رشيد بن غالب" _الذي قام بطبع الديوان_ إلى أنه جمع بين شرحي "البوريني" و"النابلسي" وان ميزة الشرح الأول هي الإبانة عن كل ما يختص باللغة والشعر والبديع وباقي الفنون العلمية ولم يتعرض لما له علاقة بالطريقة الصوفية[2]، يفهم من هذا القول أن شرح البوريني شرح لغوي لم يتعد فيه حدود المعجم، بل توقف عند حدود اللغة المعيارية ولم يكلف الشارح نفسه تأويل الأبيات الشعرية ولم يلج عالم اللغة الإيحائية ليكتشف ما يختفي وراء الكلمات-الرموز، أما سمة النابلسي في شرحه فقد "استفرغ فيه مجهوده ببيان المقاصد الدقيقة المختصة بأهل الطريقة"[3]، لكن بإلقاء نظرة على مدونتنا فإن الشارح لم يلتزم بهذا الحكم دائما. إذ تعامل مع المعنى الحرفي بثلاثة أشكال، فأحيانا يتبناه ولا يحيد عنه فتكون قراءته محصورة في السياق اللغوي ولا تتعدى الدلالة الحدود المعجمية، وفي هذه الحالة يكون الشارح ناقلا أمينا لخطاب يصر على تقديمه في الهيئة التي تولّد بها، وفي مقام آخر ينطلق الشارح من المعنى الحرفي، الذي يقر به ثم يضيف إليه شحنا دلالية

إضافية فيثري الدال لكن دون أن يقضي على صورته الأولية، وفي سياق آخر يبتعد النابلسي في التأويل ويتخطى حدود المعنى الحرفي الذي يضرب عنه صفحا. وهنا تظهر قدرة المؤول على أن يكون كاتبا لخطاب جديد بلغة مستحدثة فيكون للمبدع نصه وللمتلقي نص آخر لما يضفيه على النص الأصلي من جماليات.

يقول "ابن الفارض":

وتذكري أجياد وردي في الضحى وتهجدي في الليلة الليلاء[4]

إن المتعامل مع البيت الشعري المذكور وهو وارد بهذا الشكل،أي بمعزل عن السياق العام للقصيدة يستنبط منه حقلين دلاليين أساسيين، هما الزمان الذي جسدته عبارتي "الضحى" و"الليلة"، وحقل خاص بشعائر دينية ينوب عنه منسكا "الورد" و"التهجد" وهذا أدنى مستوى من مستويات القراءة فهل يتموقع شرح "النابلسي" في هذا المستوى أم أنه ابتعد في قراءة الرسالة؟ مما ورد في شرح البيت السابق "أجياد... جبل بمكة وقوله في الضحى يعني في وقت الضحى كان له في ذلك الجبل أوراد صلوات وأذكار أيام سلوكه ومجاهدته في طريق الله تعالى فتذكر ذلك وحن إليه وقوله وتهجدي أي صلاتي بالليل بعد إلقاء الهجود وهو النوم والسهر وهو من الأضداد ومنه قيل لصلاة الليل التهجد".[5]

لم يتعد "النابلسي" نثر البيت الشعري إذ توقف عند كل كلمة وأعطى لها مدلولا قد يتفق فيه مع أي قارئ، وظهر الالتزام بحدود المعنى الحرفي مع عبارة "التهجد" التي وفّاها الشارح حقها المعجمي ولم يضف إليها سوى عبارة الحنين التي قرنها بالتذكر، وما عدا ذلك، كانت قراءة البيت معادلة متكافئة أُعطي فيها لكل دال مدلولا من أبسط ما يتوقعه المتلقي، وإذا كانت مهمة المؤول هي إيضاح المعاني الكامنة في نص من النصوص وألاّ يقصر

نفسه على معنى واحد [6] فإن النابلسي قيّد كل كلمة بمعنى ولم يجعل منها ومضات تزيل الحجاب عن الإيحاءات البعيدة التي قد تعلق بكل عبارة، فالليل بما فيه من ظلام وسكون لم يثر لدى الشارح تداعيات نفسية لا تخفى على متلقي النص الشعري، ولم يبحث "النابلسي" عن المعاني الخفية التي قد تتستر وراء التضاد اللغوي بين "الضحى" و"الليلة" ، فبقيت العبارتان على هيئتيهما، أي كقرينتين زمانيتين لا تزيدان الخطاب إلاّ تقيدا على مستوى هذا الفضاء ولم ينصهر الزمن في السياق العام للنص ليصبح عنصرا مساهما في بنيته الدلالية، ومن ثم فإن الشارح لم يمارس لعبة التأويل في النموذج المذكور.

إذا كانت القراءة تتأرجح بين المستوى التقريري للعبارة ومستواها الإيحائي، فإن هذا التباين ينعكس على مستوى الشرح-الخطاب الذي لن يسير في مجرى واحد بقدر ما تظهر فيه انزلاقات أسلوبية.

يقول ابن الفارض:

وإذا أتيت أثيل سلـــع فالنقـــــا فالرقمتين فلعلـــع فشظـــاء

فكذا عن العلمين عن شرقيــــه مل عادلا للحلّة الفيحــــــاء [7]

استحوذت أسماء الأماكن على البيتين الشعريين بشكل ملفت للانتباه والمكان في الشعر ليس تحديدا فضائيا فحسب، وإنما يكتسي دلالات عميقة لما قد يثيره من تداعيات نفسية وأبعاد عاطفية، فليس المكان فضاء لتواجد الموجود فحسب وإنما هو رمز للهوية وللانتماء الروحي. فالهيام بالفضاء والتهافت على ذكر أسماء الأمكنة هي استعاضة تخييلية عن حلم مفقود فديار ليلى ليست أوتادا وأعمدة وإنما هي شاهد على دهر ولّى حاملا معه ذلك الماضي الجميل فيكون الحيّز المكاني بمثابة الرحم التي لا ينفك الشاعر يحن إليها ويتلذذ بترديد اسمها، ويحدث الحنين بصفة خاصة حينما يبتعد المرء عن هذا الفضاء رمز انتمائه وهذا هو شأن ابن الفارض، وما يهمنا في هذا

المقام هو الطريقة التي تلقى بها النابلسي هذه الأسماء المتراكمة. ممّا ورد في قراءته: "أثيل سلع كناية عن مقام من المقامات المحمدية الناشئة من الكشف عن الحقيقة النورية والنقا كناية عن مقام محمدي تتبين الأحوال فيه لصاحبه.... وأشار بالعلمين إلى المأزمين وهما الجبلان بين عرفة والمزدلفة وقوله من شرقيه أي شرقي شظا كناية عن مقام جمع الجمع..."[8]

إذا أردنا أن نموقع هذه الأماكن على خارطة جغرافية فإن العجز سيكون حليفا لنا اللّهم إلا مع "العلمين" التي تحتل حيّزا محسوسا يقع بين فضاءين معلومين هما "عرفة" و"المزدلفة"، أما باقي الأفضية فهي بعيدة عن الإدراك الحسي فهي مقامات تتخذ أبعادا متباينة حسب تقدير كل ذات فضاءات لا يعثر البصر عليها فتسعى المخيلة إلى المسك بها لتمنحها وجودا خاصا. وبالانتقال من فضاء معلوم حسيا وبصريا إلى فضاء لا تدركه الحواس، تعرف لغة الشاعر انكسارا على المستوى المعجمي إذ ينهل من معين المتصوفة فيتحدث عن الأحوال والمقامات ويدخل القارئ معه إلى عالم المجردات، وفجأة يباغته بلغة تقريرية ويحطه في فضاء جغرافي معلوم فالنابلسي في هذا النموذج قد حطم أفق توقع المتلقي –بتعبير ياوس– الذي يكون قد انجر مع اللغة التجريدية، منتظرا ومتوقعا أن يكون "العلمين" مقاما من المقامات شأنها شأن الأفضية المحيطة بها في السياق النّصي، وإذا به يواجه فضاء جغرافيا وأسماء أماكن لها وجودها في بيئة واقعية، وتدرك بالعودة إلى رصيد معرفي سابق ولا تستدعي الدخول إلى عالم التخييل والمجردات.

يعمد النابلسي في سياق آخر إلى تبني المعنى الحرفي واتخاذه خلفية ينطلق منها ثم يعززه بدلالات فرعية إضافية تثري الدال وتجعله متفتحا على معان جديدة متنوعة، ففي قول ابن الفارض:

متيمّما تلعــات وادي ضارج   متيامنا عن قاعة الوعســاء[9]

إذا انطلقنا من شرح البوريني _ وهو شرح لغوي لا يتعدى حدود المعنى الحرفي _ فإن "التلعات" تطلق على ما ارتفع من الأرض وما انهبط منها وهو من الأضداد. يحافظ النابلسي على معنيي الارتفاع والانخفاض ويجعلهما من سمات أحوال السالك التي ترتفع به حينا وتنخفض به حينا آخر[10]. وبذلك فإن الشارح لم يقص المعنى الحرفي بل حمله إلى مناخ دلالي جديد، ومنحه وظيفة إضافية لم يكن ليؤديها لولا بثه في هذا السياق، وإذا كان "ما لم يرد تبعث فيه الحياة في خيال القارئ فإن ما يرد "يتمدد" ويتخذ مدلولا أكبر من المفترض"[11]. فمهمة القارئ هي تمطيط الدلالة وذلك بشحن الدوال والدفع بها إلى ما وراء المعنى الحرفي، ولا يحظى الدال بالمعاني الإيحائية ما أُبقي في حدود السياق اللغوي لأن التفتح على الدلالات الإضافية لا يتم إلا بخوض لعبة التأويل وباستدعاء سياقات خارج نصية أسهمت في انتقاء مجموعة من الوحدات اللسانية والتأليف بينها ضمن شبكة دلالية معينة، فهذا المخاض الذي سبق وجود النص-كهيكل لغوي- هو بمثابة الخلفية التي يعود إليها المؤول حتى يتمكن من إحياء المناخ الذي تولدت فيه كل عبارة وقراءتها في هذا السياق، قراءة تبتعد عن حدود المعنى الحرفي الذي لن يكون إلا منطلقا نحو معان فرعية إضافية. وهذا ما يقوم به النابلسي مرة أخرى وهو يتعامل مع عبارة "النقا" الواردة في بيت سابق:

وإذا أتيت أثيل سلـــع فالـــنقـــا فالرقمتيـــن فلعلع فشظـــاء[12]

النقا – مثلما أشار إليه البوريني- هو الرمل أو اسم مكان، هذا على المستوى الأول من الدلالة، ومع قراءة النابلسي يدخل الدال حيّزا جديدا إذ يندمج الرمل بالفضاء ليتكون "مقام محمدي تتبين الأحوال فيه لصاحبه لأن الرمل غير ملتصق الأجزاء"[13] فعلى الرغم من منح "النقا" مدلولا إضافيا بجعله مقاما محمديا فإن المعنى الحرفي يتسلل إلى المعنى البعيد – بتعبير البلاغة

الكلاسيكية- فالمقام المذكور تتراءى منه الحقائق والأسرار فهو مقام لا تنصب فيه حواجز سميكة تعزل صاحبه عن نور الحقيقة وهذا هو شأن الرمل الذي لا يتكدس إلا لتتطاير حبيباته تاركة المكان مكشوفا ومرئيا، وإذا أخذنا الصورة نفسها من منظور سيميائي فالنقا علامة أيقونية لوجود علاقة شبه بين الدال والمدلول وهكذا "تتضمن النصوص الأدبية آفاق معاني ضمنية، يمكن تحقيقها بطرق مختلفة وترتبط هذه السمة ارتباطا مباشرا بدور المعاني الاستعارية والرمزية"[14] فالكلمة-الرمز لا تقرأ قراءة بريئة ساذجة، وإنما يعمد المؤول إلى كشف النقاب عنها حتى يتمكن من حل التشفير الذي قام به المبدع و"الرموز أيّا كانت مجرد شكل خارجي يعبّر عمّا هو داخلي أو نفسي"[15] فالرمز الذي تشكله الكلمات لا يفهم في إطار المعايير النحوية اللسانية، وإنما يحتاج إلى أن يرجع به القارئ إلى أصوله الأولى؛ يُقصد بذلك المعطيات النفسية من شعور ولاشعور وكل ما يعتري ذاتية المبدع من مشاعر تأبى أن تُترجم في لغة تقريرية مفهومة، فتتخذ لها قوالب الإيحاء والأقنعة. لذا يجب على القارئ أن يتعدى حدود اللغة التقريرية حتى يربط جسرا بين الكلمة وخلفياتها. ويعيد الرمز إلى بيئته الأولى وإلى سياقه الذي لا يُفهم إلا فيه.

إن الدلالة في الشعر لا تعرف الثبات فـــ "معنى النص الأدبي ليس كيانا قابلا للتعريف، بل إنه ليس إلا حدثا ديناميا" [16] فلا وجود لقراءة نهائية للعمل الإبداعي حتى لا يصبح معادلة رياضية محلولة لا تحتاج إلى إعادة نظر، وسيرورة النص لا تكتسب من القراءة وإنما من قراءة القراءة، أي أن كل فعل قرائي يواجه نصا يلمح أكثر مما يصرح، وإن تمكن المتلقي من ملء بعض الثغرات فإن بعضها الآخر باق في انتظار قارئ جديد وكل مغامرة تأويلية ليست قراءة نهائية أو إيقافا لدينامية النص وهذه الدينامية والحركة ليست إلا نتيجة للمراوغات التي تقوم بها اللغة بإضمارتها

وتلميحاتها، فاللغة الشعرية لا تنتهج الطرق المألوفة وإنما تختار أساليب مبتدعة وتعمد إلى أنماط مستحدثة من القول، وهذا ما يدعو القارئ إلى توسيع أفق نظرته وهو يتعامل مع مدونة من هذا القبيل. يقول ابن الفارض:

يا راكب الوجناء بلغت المنى عج بالحمى إن جزت بالجرعاء [17]

ينطلق النابلسي من المعنى الحرفي للوجناء وهي الناقة الشديدة، لكن الراكب لا يمتطي هذه الراحلة المتعارف عليها وإنما المطية في هذا المقام هي "النفس المطمئنة فإنها شديدة القوة لاطمئنانها على أمر الله تعالى القائمة به وهي نفس السالك الصادق في سلوكه فإنه راكبها وهي مطمئنة معه مطاوعة له"[18]وهنا يحدث الانتقال من الدابة التي توصلنا إلى حوائجنا الدنيوية إلى الراحلة التي يمتطيها سالكو طريق العبادة. وهو انتقال من معنى يتداوله الناس عامة إلى معنى يتقاسمه الشارح والمبدع مع فئة تجمع بينهم معطيات إيديولوجية تسمح لهم بتشفير الخطاب حتى يستحدثوا طريقة للتواصل الميتالغوي تجمع بين المطيتين سمة القوة والشدة لكن النابلسي أضاف إلى الناقة التي افترض أنها المقصودة في الخطاب الشعري السابق سمة الاطمئنان، فقوة ناقته ليست جموحا وتمردا وإنما هي شدة يكتنفها الهدوء والرزانة حتى تكون هذه المطية مطاوعة لصاحبها تنقاد لرغبته وتخضع لسلطته. لكن على الرغم من تعدد التأويلات فإنها منبثقة من المعنى الحرفي الذي لا يُلغى وإنما يعطي ومضات تبعث على إيحاءات جديدة تدور في فلكه.

الصورة الخلفية وتحديد الصورة الأمامية: إن الأدب هو نقل لعالم ملموس تحكمه قوانين سياسية، اجتماعية...الخ أو لمكنونات نفسية وتجارب شخصية إلى عالم من الرموز يصطلح عليه اللّغة أو النص وهو العالم الذي يتعامل معه القارئ أو المؤّول، ولا شك أن الانتقال بين نسقين تتحكم في كل منهما معايير خاصة لا يتم بطريقة آلية ولا يكون الانعكاس انعكاسا مرآويا

لأن الأمر يتعلق بترك ماهية كائنة واكتساب هوية جديدة ويظهر إشكال على مستوى القراءة التي تتعامل مع نسق مكتوب تتحكم فيه قوانين من طبيعة لسانية لكنها في الوقت نفسه تسعى إلى استحضار خلفيات وعوامل خارج نصية في سبيل الفهم ومن ثم التأويل. و"ليس السبب في مشكلة التأويل هو عدم إمكان نقل التجربة الحسية للمؤلف، بل يكمن السبب في طبيعة القصد اللفظي للنص. ويدل تخطي المعنى للقصد على أن الفهم يحدث في فضاء غير نفسي، بل دلالي، نحت فيه النص نفسه منفصلا عن القصد العقلي لمؤلفه"[19] فإذا كان النص يتولد من أنساق غير لغوية والقراءة تتعامل مع المكتوب وتعجز عن استدراك السياق السابق الذي لم يعد له وجود على مستوى النص، فالسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان يدور حول إمكانية استرجاع الخلفية التي ساهمت في إيجاد وتوليد البنية اللسانية للنص حتى تكون للقراءة مبرراتها.

يشير "إيزر" إلى وجود صورة خلفية وراء كل نص وهي عبارة عن مخططات غير قابلة للتغير يطلق عليها الرمز الأولي، بينما الشيء الجمالي وهو الرمز الثانوي فإنه يتفاوت حسب القوانين الاجتماعية والثقافية لكل قارئ[20] إن النص بنية قارة أو كتلة لغوية تتحكم فيها مجموعة من القواعد النحوية اللسانية والتباين يحدث على مستوى التلقي لأن القارئ لا يتعامل مع الخطاب المكتوب من حيث مراعاته لقواعد اللغة. فالنص فضاء يدعو المتلقي إلى بعث الدينامية فيه بما يضفيه عليه من معان لا تقدمها البنية اللسانية جاهزة وإنما تلمح إليها في انتظار مجيء "القارئ"، لكن هذا ليس فتحا للباب أمام القراءات الهوسية التي لا تضع حدًا للتأويل وإنما تبتعد فيه إلى درجة ضياع المعنى الأولي، "فبمجرد انتزاع المعيار من سياقه الأصلي وزرعه في النص الأدبي تطفو على السطح معاني جديدة، لكنها في الوقت نفسه تجر

سياقها الأصلي في أعقابها.... لأنها لا تتخذ شكلها الجديد إلا أمام خلفية ذلك السياق"[21]. وهكذا، وإن كان تحديد الواجهة الأمامية من صلاحيات القارئ فإن حريته ليست مطلقة وإنما يتم عمله في مجال غير منفصل عن سياق أولي هو الواجهة الخلفية، فالواجهة الخلفية بمثابة الرقيب الخفي الذي لا يبرز على سطح النص لتُحدد ماهيته، وإنما نستدل على وجوده بتأثيره في المتلقي وتوجيهه إلى قراءة دون أخرى.

أشارت الشروح السابقة إلى حالات يُتبنى فيها المعنى الحرفي، إما بالحفاظ عليه وذلك بمحاولة الاقتراب منه وجعل القراءة عملية تصويرية ونسخة مماثلة للإبداع الشعري أو الانطلاق من المعنى القريب للخطاب وتبنيه كخلفية أساسية قبل الخوض في عملية التأويل، وبالاطلاع على القصيدة موضوع دراستنا- نعثر على صنف تأويلي لا يتأسس على البنية اللسانية للقصيدة بالقدر الذي يستعين به بخلفيات خارج نصية وإيديولوجيات لا تظهر على سطح الخطاب الشعري "فليس الفهم مجرد تكرار للواقعة الكلامية في واقعة جديدة، بل توليد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى"[22]، ومن ثم تتعدى عملية القراءة الاجترار الحرفي لتصبح بناءً لنص جديد له خصوصياته واستقلاله عن نص المبدع، فتكون القراءة إنتاجا لإبداع ثان لا يقتات من لغة النص بقدر ما يبحث لنفسه عن لغة جديدة نابعة من عالم خفي يسكن وراء الكلمات التي بُني بها النص المقروء. فإذا كانت الكلمات تضمر أفكارا ومشاعر تكتسح الساحة النفسية للمبدع، فإن قراءة هذه الكلمات داخل النسق اللغوي فحسب لا تكفي، بل يحتاج المؤول إلى أن يربط هذه البنية اللسانية بالبنية غير اللغوية التي انبثقت منها.

يقول ابن الفارض:

[23] واقر السلام عريب ذياك اللّوى عن مغرم دنف كئيب نائي

تحدث العلامات اللسانية المجتمعة في عجز البيت السابق تشاكلا دلاليا يترجم في حقل "الحب" إذ ذكر الغرام صراحة إلى جانب الظروف المحيطة به من كآبة ونأي، وبهذا تكتمل صورة العاشق، الذي يبث همومه ويشكو من البين الذي يفصله عن المحبوب. لا يقف النابلسي عند هذه المعاني التي تجسد الشخص المحب، وإنما اختصر الأمور في عبارة: "مغرم يعني نفسه لكمال اشتياق الجنس إلى جنسه" [24]. وهذا الشرح يستبعد الحب البشري ويدخل القارئ إلى عالم جديد، هو عالم التصوف الذي لا وجود للعشق فيه إلا إذا كان متجها من العبد إلى الذات العليا،فالحب لها والشوق إليها ولا اكتئاب إلا للنأي عنها ولا نشوة إلا في تحقيق الاتصال الروحي بها لذا نجد عند هذه الطائفة عبارات من قبيل "تيم الله، أي عبد الله، فالمتيم المعبد لمحبوبه"[25] فعشق الذات الإلهية يقتضي هذا الخضوع والانقياد ويُحدث هذا الشوق الأزلي الذي يعتصر ذات السالك لطريق التصوف. وبهذا يشق الشارح سمتا جديدا لحب لا يعثر عليه القارئ في قراءته السطحية الأولية للقصيدة، وإنما عليه أن يتجاوز البنية اللسانية للنص، باحثا عن المعاني الخفية. وفي موضع آخر يقول ابن الفارض:

وحياتكم يا أهل مكة وهي لي قسم لقد كلفت به أحشائي[26]

لا نتوقف عند عبارة "الكلف" لأنها تجري مجرى "المغرم" الواردة في بيت سابق، إذ تتآلف الوحدتان اللسانيتان وتصب كلاهما في حقل العشق للذات الإلهية، فمحل اهتمامنا هو الخطاب الذي استهل به البيت الشعري المذكور، وهو من منظور نحوي نداء موجه إلى منادى مجسد في بيئة هي "مكة" فالمعنيون بالخطاب هم أهل هذا الفضاء لا غير. فهل قرأ النابلسي ظاهر القول أم أنه منح الخطاب دلالات لا وجود لها على سطح النص؟. تحدث "إيكو" عن عملية "إنقاذ" النص. وهذا لا يتم إلا حين يدرك القارئ أن كل سطر يكتم سرا،

والكلمات لا تقول وإنما هي أقنعة، ويكون انتصار القارئ حين يجعل النص يقول كل شيء[27]. فإذا كان النص لا يقول فإنه لا ينبغي على القارئ أن يبقى متفرجا على هذا الصمت وإنما عليه أن يكلف نفسه بمهمة استنطاق النص ومراودة لغته حتى يجعلها تفصح وتقول فما يقوله النص ليس معطى يتلقاه الكسالى وإنما هو ثمرة يعتصرها القارئ الفذ الذي يبذل جهدا ويتعامل مع النص بإيجابية، ويملأ فراغاته بلغته الخاصة ويشارك المبدع عملية إنتاج الدلالة، فعبارة "أهل مكة" يمكن أن تكون قناعا ومن هذا المنطلق بالذات انطلق النابلسي ليجعل الخطاب موجها إلى "أهل الله المراقبين لتجلياته تعالى في كل شيء" [28] إن أهل مكة الذين انتقى الله منهم نبيّا يعلمهم شعائر دينهم والحقائق التي عميت عنها الأبصار، وظفوا توظيفا رمزيا لأن الشارح نسج خيوطا بين الهيكل اللغوي للخطاب ومحموله الذي استقاه من خلفية المبدع متجاوزا بذلك حدود المعنى الحرفي، ومحاولا بعث الواجهة الخلفية للنص. وهكذا تحدث شبه قطيعة بين نص المبدع الذي تشكله الكلمات، ونص القارئ الذي يحاول إخراج الكلمات من سجنها ومن الحدود الصارمة للمعجم، ونقلها إلى عالم الإيحاء حيث تكتسب دلالات ومعان متنوعة.

ينحرف النابلسي مرة أخرى عن سمت اللغة التقريرية وهو يتعامل مع قول ابن الفارض:

أهدى لنا أرواح نجد عرفه		فالجو منه معنبر الأرجاء[29]

تدور أغلب الوحدات اللسانية المذكورة حول قطب دلالي هو:"الشم" وهو المعنى الذي توصلنا إليه أول قراءة، وهذا بالذات ما ورد في شرح البوريني. بينما يخطو النابلسي قدما في التأويل متجاوزا بذلك مستوى استنطاق العبارات، إذ لا نعثر في شرحه على سمة مستوحاة من الحقل الدلالي للحاسة السالفة الذكر. فـــ "الأرواح جمع روح وهي المنفوخة في

الجسد الإنساني عن الروح الأعظم.... والمعنى أن شدة رائحة الطيب الروحاني المنبعث عن روح الله الآمري أهدى لنا أخبار التجليات الربانية وأسرار التدليات الإلهية الرحمانية وقوله فالجو منه معنبر الأرجاء يعني أن نواحي الدنيا أو نواحي قلوب الأولياء العارفين مبتهجة ... بما يلقى إليها من جهة العوالم الروحانية والعجائب الملكوتية والأسرار الغيبية من الحضرة الإلهية"[30]. إنّها قراءة تخترق العبارة باحثة عن الخلفية التي انطلق منها المبدع، فبينما يوحي ظاهر القول إلى روائح تنبه حاسة الشم وتثير فيها النشوة، يباغت الشارح القارئ ويحمله إلى عوالم التجريد حيث تُستقبل أخبار وأسرار ربانية فتنتشي القلوب وتبتهج الأرواح. والفن بصفة عامة يعرض في "مستوى تخييلي يمكن من خلاله معارضة الحقيقة الداخلية للنص والتي يفرضها المستوى الواقعي لتركيب العبارات والعلاقة المرجعية بين الدال والمدلول"[31] فقراءة الشعر لا تتم داخل الرقعة النحوية للخطاب وإنما بحمل البنية اللسانية إلى عالم جديد لا مجال فيه للبحث عن مدى تحقق السلامة اللغوية بقدر ما يتم توجيه الأبصار إلى ما يعجز نظام الجملة عن إعطائه، أي إلى الدلالات الخفية التي تتجاوز حدود العلاقة البسيطة بين الدال ومدلوله، وهذا هو شأن النموذج السابق الذي حدثت فيه قطيعة بين النص كمعطى لساني والشرح كمقاربة عبر-لسانية لهذا النص، مقاربة تتخذ من اللغة وسيلة لكنها لا تلتزم بحدودها حتى لا يكون الشرح رهين نظام ثابت وبنية مغلقة بل مجالا منفتحا على الممكن والمحتمل.

كشفت النماذج السابقة عن قراءة تنصب في مجرى دلالي واحد، إذ شرحت الأبيات وفق نسق شامل ووجهة إيديولوجية عامة لا تحيد عنها فجاءت الشروح كتنويعات دلالية مستوحاة من قطب واحد ويحكمها منطق خاص، وفي هذا المقام يرى **رامان سيلدن** أنّ "العقل الإنساني- كما ذهب

أصحاب نظرية الجشطالت- لا يدرك الأشياء التي يقع عليها في عالم الوجود كجزئيات منفصلة بعضها عن بعض، ولكن كنظام كلي" [32]. وهذا الرأي سارٍ على الفن والأدب بصفة خاصة حيث لا ينسجم الخطاب إلا إذا كان مستندا إلى خلفية واحدة، ولا تتم القراءة للأجزاء في انفصالها وإنما في تلاحمها وفي إطار تفاعلاتها ضمن تركيب عام.

النابلسي وفعل القراءة: بعد اطلاعنا على نماذج من شرح النابلسي لقصيدة "أرج النسيم" هل يمكننا الإجابة عن سؤال انطلقت منه هذه الدراسة، وهو المتعلق بإمكانية تصنيف الشارح ضمن صنف معين من أصناف القراء: كالقارئ الافتراضي، المثالي، النموذجي، الضمني والميتاقارئ...الخ [33]. وتصنيف القارئ يؤدي حتما إلى الحكم على فعل القراءة في حد ذاته، وذلك من حيث اتكائها على الشرح والتفسير أو انتهاجها لسبيل التأويل. فهناك القراءة التي تفرض على صاحبها الالتزام بحدود العبارة والاكتفاء بما يمنحه الهيكل اللساني للنص، وينطلق أصحاب هذا الاتجاه -من بنيويين ومن سار على دربهم- من أن كل قراءة تحيد عن النسق اللغوي تعرّض صاحبها إلى تشويه النص وذلك بجعله يقول ما ليس فيه. أما الصنف الآخر من القراءة فإنه يرى في النص نسخة مليئة بالثغرات ولا مجال لاستيعاب الدلالات ما لم يقم المتلقي بملء البياضات من رصيده الخاص، وبذلك يشارك المبدع في عملية بناء المعنى. والكاتب لا يخاطب القدرات اللسانية للقارئ، ولا يختبر المتلقي إمكانياته في هذا المجال وإنما يحمل النص من نسق الكلمة والجملة إلى عالم تنصهر فيه معارف وإيديولوجيات وثقافة؛ إنه عالم المتلقي الذي يكسب فيه النص هويته الحقيقية.

إن إصدار الأحكام في النقد ليس بالعمل الهيّن لذلك نكتفي بتقديم ملاحظات توصلنا إليها بعد الإطلاع على شرح القصيدة.

-كان النابلسي قارئا معاصرا لابن الفارض فليس من السهل عليه قراءة النص قراءة بنيوية مغلقة تعزل النص عن السياق وعن المبدع و"إذا استقبل المتلقي القصيدة أو الشعر على أنه لفلان من الشعراء، فإنه بذلك يتهيأ نفسيا وعقليا لتلقيه تلقيا مخصوصا يتلاءم مع خبراته السابقة بشعر هذا الشاعر" [34] فمعرفة صاحب النص بمثابة عامل موجه لفعل القراءة، كما أنّ سياق الديوان لا يزال بارزا في البيئة وفي سلوك أهلها ومن السهل استحضار هذا السياق الذي لم يمت بعد. ولا نشك في أن النابلسي المتعامل مع الديوان الشعري لم يكن في الوقت نفسه اطّلاع على أخبار الشاعر، فالبيئة العباسية التي كثر فيها الاحتكاك بين مختلف فئات المجتمع من علماء وفلاسفة وشعراء كانت مرتعا للتبادل الفكري وتناقل الأخبار في المجالس المقامة خصيصا لمثل هذه الأغراض، وأخبار الأدباء ونوادرهم من المواضيع التي تثار في مثل هذه المناسبات. وهي أخبار لا تقل أهمية ورواجا عن أخبار الخلفاء.

-نهل النابلسي من معين المتصوفة وكان حاذقا ومطلعا على اصطلاحات هذه الفرقة "والقراءة مع ما لا يتفق والمزاج الشخصي عملية ليست يسيرة بالمرة "[35] لذلك فإن الشارح قرأ بلغته وفي ضوء إيديولوجيته الخاصة، فهو قارئ مطّلع أو عليم –بتعبير "ستانلي فيش"– وهو الشخص الذي يتحدث اللغة التي بني النص بها باقتدار والملم بالمعارف الدلالية والميول المعجمية والتعبيرات الاصطلاحيّة[36] فلم يكن النابلسي بحاجة إلى من يضيء له عبارات النص، بل تكفيه العودة إلى خلفية صلبة يتكئ عليها وإلى رصيد معرفي سابق ما يجعل التعامل مع النص ضربا من مقاربة المعلوم لا مغامرة مع المجهول.

الإحالات:

1- Emberto ECO Les limites de l’interprétation ; tra; Meriem BOUZAHER ; crasset ; Paris; 1990; p34.

2- ينظر، حسن البوريني وعبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، دار التراث- بيروت، ص2.

3- المصدر نفسه، ص2.

4- المصدر نفسه، ص29.

5- المصدر نفسه، ص30.

6- ينظر، وولفجانج إيزر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، تر عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص29.

7- شرح الديوان، ص19.

8- المصدر نفسه، ص20.

9- المصدر نفسه، ص19.

10- ينظر المصدر نفسه، ص19.

11- وولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص173.

12- شرح الديوان، ص19.

13- المصدر نفسه، ص20.

14- بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط 1، 2003، المركز الثقافي العربي، ص126.

15- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ط1، 2007، منشورات الاختلاف-الجزائر، ص33.

16- وولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص29.

17- شرح الديوان، ص18.

18- المصدر نفسه، ص 18و 19.

19- بول ريكور، المصدر السابق، ص123.

20- ينظر، إيزر، فعل القراءة، ص101.

21- المصدر نفسه، ص101.

22- بول ريكور، المصدر السابق، ص122.

23- شرح الديوان، ص20.

24- المصدر نفسه، ص20.

25- صابر طعيمة، الصوفية معتقدا ومسلكا، ط2 دار عالم الكتب للنشر والتوزيع- الرياض 1985، ص161.

26- شرح الديوان، ص24.

27- Voir; Emberto ECO, Les limites de l'interprétation, p65

28- شرح الديوان، ص24.

29- المصدر نفسه، ص17.

30- المصدر نفسه، ص17.

31- عمارة ناصر، اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط 1، 2007، منشورات الاختلاف، ص32.

32- السيد إبراهيم، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، مكتبة زهراء الشرق-القاهرة، ص17.

33 - Voir, Eco, p21 .

34- المصدر السابق، ص16.

35- إيزر، ص13.

36- ينظر، المصدر نفسه، ص37.

الرواية والتاريخ الماهية والعلاقة

د. بوجمعة شتوان
جامعة تيزي وزو

لنفترض مدخل هذا البحث هو: الرواية المضادة للتاريخ أو الرواية التي تشك في التاريخ ، وهو مدخل تفرضه النصوص الروائية نفسها، كما سيتضح فيما بعد، كما أن أحداث الزمن الماضي هي الأحداث الأكثر هيمنة على السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسة والأخلاقية المعاصرة، كما على جنس الرواية بأنواعه المختلفة.

ومع ذلك، أفترض أن الإفادة من التاريخ في الرواية الجزائرية تقع على عاتق مجموعة من الموضوعات التي تؤثث الحديث عن الذات والآخر وبفترضها رواية: (تلك المحبة) للحبيب السائح بواسطة دينامية العلاقة بين الحب والجنس والشهوة واللذة من جهة، والجسد بحمولته "الحضارية" وقيمه الثقافية والاجتماعية من جهة ثانية، وتخترع الرواية تاريخها الخاص بها من خلال معايشة فرضيات حول مقاصد كاتب ها النموذجي، لا مقاصد الكاتب المجسد، من علاقات تحتكم إلى مقاصد الصراع والصراع المضاد . فعوض اتخاذ الأحداث التاريخية التي وقعت في القرن الماضي معيارا للتأويل، ينبغي أن تعد حكاية الجسد بلغاته المتعددة، سبيل مراجعة ناقدة للتاريخ لكي يسوغ نفسه قاعدة للفهم والتأويل. ومما لا شك فيه أن هذا يشكل واقعة متخيلة أو مخترعة أو ملفقة، فهي تستبني في لحظات تاريخية معينة، اختلافها عن التاريخ في المعرفة اللازمة التي يستدعيها التعارض، الذي عمقته القناعات الدينية المختلفة والممارسات المترتبة عنها، بين الحبّ العقيدة والحبّ المرأة .

ومن ثمة فقارئ التربية الدينية وقوانين السياسة النموذجي شيء، وقارئ العالم الفاسد المتعفن المخنوق النموذجي شيء آخر بالتأكيد.

أود بخصوص هذه النقطة ترسيخ مبدإ أعرجي (نسبة إلى واسيني الأعرج) لا لإضفاء الشرعية على التعالق الحادث بين الكتابة السيرية والكتابة الروائية، وإنما لنزعها عن العلاقة التي قد تقع بين التسجيلية والفنية. يقول واسيني الأعرج [أعتقد أن الكاتب هو القادر على رصد الحساسيات العميقة وغير الظاهرة في المجتمع والإصغاء إلى نبضه]. إن كل التجارب متساوية الصلاحية داخل الرواية في التعبير عن التصنيف المترتب عن علاقات السلطة المبثوثة في كل أجهزة المجتمع ومؤسسات الحكم الديني، ذلك أن بعضها يؤصل بصورة واضحة مفارقة كبرى في التعامل مع أشكال الهيمنة الدينية على سلوكات الجسد وانضباطاته، ومن أبرز مظاهره أنه يؤدي غالبا إلى تجاهل أو طمس مظاهر أخرى، فهو يبرز في رواية "تلك المحبة" حكاية الكاتب النموذجي مع نتاج تاريخي وثقافي و ديني، فيختار تاريخية الصراع بين الديانات المختلفة في منطقة توات واسطة من وسائط الحديث عن الجسد وطرق تضييق الخناق عليه، هذا ما أكده بارث ذات مرة: "كلما ازدادت الممنوعات، كلما قلت المتع، وفي كل يوم نصطدم بممنوعات جديدة"... "فالسياسة تربية، إذن تربية الجسد، ولكن بشكل يضمن طواعيته، وخضوعه لمنطق جسد آخر يعتمد عليه"[1].

إضافة إلى ذلك، فالجديد في هذه الرواية لا ينحصر في كون الحكاية هي حكاية جسد ما، وما أكثرها اليوم، ولا في أن الرواية تكتب الجسد بمعنى من المعاني، بالرغم من أهمية ذلك، بل اللافت هو أن الجسد نفسه هو ذات القول والكلام في هذه الرواية، أو على الأقل في أكثر أجزائها قوة وتأثيرا. فالجسد هو الذي يقول ذاته وأخره، تجربته ومصيره، أحلامه وآلامه، والجديد

يكمن في الطريقة التي يقول بها الجسد حياته وموته، عذابه وألمه، حبّه وحرمانه، هذيانه وجنونه.. وبمعنى آخر، فاللافت في الرواية أن الجسد ليس موضوعا للكتابة فحسب، بل هو ذاتها أيضا، إن الجسد هنا هو الذي يقول ذاته، هو الذي ينتج خطابا عن ذات وجنس ي ضمر أسئلة لانهائية: جسد المرأة/جسد الرجل، الجسد الأبيض/الجسد الأسود، الجسد المديني/الجسد البدوي، الجسد الناعم/الجسد الخشن، الجسد الخفيف/الجسد الثقيل، الجسد العريان/الجسد المكسي، الجسد المتحرك/الجسد الثابت، الجسد الحي/الجسد الميت.

تكشف طريقة تناول جماعة μ لهذه العلاقة عما اعتادت على اعتباره علامة على العدول في الخطاب. ويتعلق الأمر بوجود طرق اشتغال تتمتع بفهم أفضل عندما نتناولها في ضوء التقابل بين ما تقترح بتسميته بالمعيمنات Métasémémes التي تشكل الشروط الضرورية والكافية لإنجاز الإرسالية، فبوساطتها يجب القبول أولا بوجود دلالة ممكنة للكلمة، وأخرى محتملة للكلمة ذاتها داخل المرسلة ذاتها. ويلزم ذلك القبول في الوقت نفسه بأن العدول الاستعاري يسهم في التعبير عن المعنى عبر سياقات يرتبها تنظيم شكلي خاص بمجال التوتر الواقع بين معنمين (Deux sémèmes)"[2] ينتج التوليف بينهما عن طريق بقاء الممكن منهما حاضرا جزئيا في الظاهر من هذا التوتر، بينما يدرك المحتمل من خلال تتابع كلمات المرسلة وسياقها.

إن القناعة الشعرية لياكبسون والقناعة الدلالية البنيوية لجماعة μ القائلتين بإمكانية التخلص من كل المشاكل القديمة الخاصة بتأويل الاستعارة وكل التمييزات القديمة القابلة بأن تُبنى الاستعارة على أساس المشابهة والقياس هي قناعات تتميز بالبساطة.

فهي تغفل المشاكل التي تواجه التحليل التركيبي [3]

يتعلق الأمر هنا بالنظر إلى الاستعارة من جهتين: على أنها دائما سمة مرتبطة بلأنواع الأدبيۃ، الشيء الذي يجعل منها إجراء يقود من ما يمكن أن يكون سوى تحقق داخل نوع ، إلى حضورها المتعدد في الكتابة الروائية وبخاصة في الرواية المعاصرة. وعلى أنها تحيل على طرق اشتغال المكونات اللفظية والسردية . فكل نسق لفظي وسردي يمكن النظر إليه باعتباره مجموعة من الإيحاءات، التي تشكل بالمعنى السردي للفظة استعارة المسافة بين الشروط التداولية والسنن النصية، التي تم في إطاره ما إنتاج الرواية، من جهة وتداولها واستهلاكها من جهة ثانية. وبما أن فعل التوليد والتأويل، من هذه الزاوية أو تلك علاقة مع الجهتين، فإن احتمالات الأبعاد الدلالية لمجموع استعاراتها هي الكفيلة بالتأكد من تحقق تناغمها وتقاطعاتها المستوعبة لتطوراتها الدلالية.

ليس ثمة ما يشير إلى أية معايير تبرر هذا التناغم والتقاطع غير بناء الاستعارة ذاتها وفضاءاتها الخاصة داخل الرواية، أي أن عملية الاتساع هنا لا تتعلق أو تتحصن بلحتمالات اشتغال الاستعارة في البلاغة التقليدية التي تقوم في أساسها على مقارنة بسيطة بين الطرفين ، وإنما تتعلق أو تتحصن بلحتمالات الاشتغال المتميز على أسس نظرية تعطي الاستعارة خاصيتها الكاملة، وبهذا تؤسس كل استعارة فرادتها التي تؤهلها لبناء صورة تسمح لها بالاشتغال انطلاقا من إمكاناتها الخاصة التي تهيئ لها طريقتها في التعامل مع العالم[4].

وإذا كان في إمكاننا القول بتحقق تقدمٍ من خلال فكرة قابلية المدلول للتجزئة على غرار الدال عن طريق السمات[5] (Les sèmes)، علينا أن نهتم أساسا بالاستعارة التي لا تشتغل إلا بالتقابل مع كلمة غير استعارية كما يقول ماكس بلاك[6]. إن اللجوء إلى تغيير المعنى على مستوى الاستعارة [7] لا يستند

فقط إلى العمليات التحويلية البسيطة ك تحويل المداخل المعجمية لاسم شيء إلى معاني اسم شيء آخر من خلال النظر إلى موضوع من خلال موضوع آخر يقاسمه السمات، بل تأخذ في اعتباره ا أيضا مستويات تمفصل المعاني الثانية، والعلاقة الموجودة بين السمات وعمليات التجزئة إلى ذرات المعنى ، وأن نظهر أن ه ذا التمفصل الذي يتحقق بالتأويل الاستعاري لا ينسجم بالضرورة، حسب بيردسلاي [8] مع المعنى الحرفي، وتلك نتيجة تساعد في الانتقال من مقولة الاستعارة-الكلمة إل ى مقولة الاستعارة-الخطاب. وهي ايضا، نتيجة من شأنها أن تلقي مزيدا من الضوء عليهما من خلال استعارات رواية (تلك المحبة).

هذا الاستقطاب الأساس بين الاستعارة-الكلمة والاستعارة-الخطاب يضفي نقاشا حول علاقات الاستعارة الاستبدالية بالاستعارة التفاعلية بوصفها موضوع درجة نسبية الصفر البلاغية فبول ريكور، مثلا، كان قد بين وهو يعقب على جرار جينات أن المقابلة بين مركب الإرسالية التقريرية وبين نسق الإرسالية الإيحائية(بلاغة الصورة ص50 Rhétorique de l'image في (communications4) ليس مجرد انزياح قائم على افتراضات مسبقة، كما قد يوحي التضاد بين كلام شعري / نثر علمي عند جون كوهن. فهذه العلاقات ذات معنى خاص بها، ليس هو معنى الاستعارة عل ى مستوى الكلمة، ولكنه معنى الاستعارة على مستوى الجملة، أي معاني الكلمات في الجملة غير مفصولة عن بعضها بعضا.

إن مزايا الفرضية التي يقدمها بول ريكور -وهي مزايا أفضل من تلك التي نعثر عليها في نموذج كوهن -تكمن في أنها تتجاوز القراءة المُسندة إلى بلاغة الكلمة ذات المنحى الجمالي [79]، لتحل محلها الجملة غير القابلة للتجزئة[80]. وهي خاصية تستمد إمكانياتها النصية ووظيفتها في نظرية بول

ريكور من قدرتها على ا ستيعاب معنى الاستعارة، الذي هو محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات تفاعل يستمد فاعليته من "التواشج والتفاعل بين وظيفتي التحديد والإسناد في الجملة الواحدة" [9]. و يسمح هذا التفاعل بـدمج الطابع الاستبدالي في التصور التفاعلي، ويتيح هذا الدمج استبدال فكرة اللاملاءمة بملاءمة جديدة تحققها الاستعارة الكبرى داخل الخطاب ضمن أفق بنيات استعارية صغرى، ذلك أنه هو الذي يفرز المعايير النصية المعدلة التي يساهم فيها انتظام معاني الكلمات في التحرر من سلطة الكلمة البؤرة والانفلات من قيود اللفظة المفردة[81].

بهذه الحركية يمكن للنظرية التفاعلية أن تكون مجددة ومتجددة وأن تمثل النسيج النصي والتداولي الذي يهيئ شروط تلقي الاستعارة ويقيم العلاقة بين السمات المشتركة والسمات الخلافية التي تقوم عليها فكرة الاستبدال عند كوهن من جهة، وبين السيرورة التفاعلية من جهة أخرى. ومتى كانت هناك سيرورة تفاعلية، كان هناك توتر لا يوافق المقابلة المعنى الحرفي/ الاستبدال اللفظي، بل يوافق المقابلة المعنى الحرفي / المعنى الاستعاري التفاعلي، مما برر شرعية الانتقال من المنظور التقليدي ذي الطابع الاستبدالي إلى المنظور المعرفي ذي الطابع التفاعلي[10].

ينجز هذا الاستقطاب الأساس بين الاستعارة-الكلمة والاستعارة-الخطاب داخل الدائرة المعرفية؛ وبعبارة أخرى، فإننا نصادف خطابا خاصيته الأساسية هي استعارية «Métaphorisation» تمزج بين ثلاثة أنواع من العلاقات تتقاطع وتتماس مع التصور المعرفي للخطاب هي :«يملأ عليك صدرها المثمر الاحتضان والعمران. ذاكرا له التفاح والرمان وبطيخ الأندلس الصغير وكل ما جاد به التشبيه والتمثيل في الاعتدال بين اللين والصلابة والرخاوة لثمرات الدنيا، معبرا سرتها المجوفة مثل ثغر كأس خمر صنعتها

يد حاذقة كيلا تسع غير رشفة واحدة، نازلا نحو شعرها الكريم واصفا ما غطاه كمثلث تساوت ساقاه وانقلب على رأسه›› [11].

تحتاج استعارات خطاب الرواية إلى قراءة تقس مستوياتها المختلفة للوصول إلى معرفة الكيفية، التي من خلالها تستطيع تحقيق طابعها التفاعلي الذي تؤول من خلاله. في هذا المستوى من التفاعل يخترق أفعال " يملأ" "جاد"، "صنع"، " تسع"، "نزل"، "وصف"، "غطى"، "تساوى"، "انقلب"، توتر يمزج بين ثلاثة أنواع من العلاقات التي ينسجها المعنى تتقاطع وتتماس مع التصور الإيديولوجي للخطاب هي: أفعال "يملأ "، "جاد"، " صنع"، " تسع"، "نزل"، "وصف"، "غطى"، "تساوى"، "انقلب". من واضح أننا لو نظرنا إلى التوترات التي تسهم في تفعيلها أفعال "يملأ" "جاد" "تساوت" "انقلب" فإننا نكتشف أنها تجعل من لغة التخييل والإسقاط الاجتماعي و التاريخي واللغة البيانية ذات الطاقة الإحالية التفاعلية ضرورة مؤسسة لوظيفة الانزياح. إن الخاصية التي تميز سلسلة الاستعارات هي خاصية تركيبية قارة مما يشير إليه ساكن الصحراء عند قياس الجمال الجسدي بمختلف أنواع الثمار التي تنتجها المنطقة. أما العلاقة بين القناعات التاريخية والاجتماعية والعقدية الموروثة في منطقة توات، وبين تلك الملتصقة بشخوص الرواية، فهي علاقة تفعلها المداخل المعجمية للفعل والمداخل المعجمية للفاعل أو المفعول به وعلى حدودهما يكمن المعنى الذي هو بنية استعارية ناتجة عن درجة متقدمة من التحكم في اللغة الروائية. إن تحقيق مبدأ المشابهة سيظل ممكنا في ظل قيد هو: أن على السمات التي تنتسب إلى المداخل المعجمية لجسد المرأة أن تكون سمات حاملة لصفات إيجابية عن جمالها، وإلا أصبحت إعادة تشكيل التجربة الفردية والتعبير عنها من خلال رؤية السارد للتفاح والرمان وبطيخ الأندلس الصغير رؤية تفتقد إلى علاقة وثيقة بثمرات منطقة توات. وبقدر ما

يكون استشعار المثل، بما هو ممارسة بيانية تحقق فعلها الروائي الخاص، وسرد فني له قيمته الجمالية التي يحتملها ذات النص، فإن الممارسة اللغوية للروائي قد جعلت المبادرة للاستعارة. فبوساطتها، وفقط، يمكن للإنسان أن يستغفر الحق ويرتجي الشفاعة من حبيبه [12]، ولا يجد البطل ما يدعم به حجته، وهو لا يزال مسكونـــا تـــارة بالأقطاب وأخرى بالأولياء وثالثة بالأئمة ... سوى التأثير الذي تحدثه الاستعارة في مخيلة المتلقي، فهي التي جعلت من العبارات مراكز للاختلاف الدلالي والتنوع الإيحائي، فقد مكنت للروائي مثلا من استعارة الأسماء والأفعال عند وصفه كيفيات تسقط أخبار الرجال والنساء، وبناء نص روائي قائم على تقنية التناوب السردي بين السرد الروائي من جهة وأحلام الإستنام والفراش من جهة أخرى، عبر توظيف للغة يمازج فيها الروائي بين الوضوح المرجعي للتكلم وبين صور تنحرف وتنزاح عن استعمالها العادي، فكان الروائي يقطع سرده لينقل لنا صورا استعارية بنيت على إيقاع ألم امرأة تحب ‹ ‹ويعجبها التشبيب، وتقترن فتخصب فتحمل وتترحم وتمرض وتلد وترضع العراجين وتحضنها بسعفها وتقدمها للإنسان سائغة بعد دورة نضجها››[13].

يمكننا تقديم تحليلا بيانيا للصور السابقة؛ إنها صور تفرض نفسها كنمط متميز من الكتابة الروائية، نمط يبني ذاته من خلال الاستعارة وحده ا نمط من البناء تعتمده الرواية من البداية إلى النهاية ، و هو يمارس بذلك تجاوزات متعددة للرواية المألوفة، لأنه يجعل الخطاب قابلا لتأويلات متعددة ويشجع المتلقي على تركيز انتباهه على الحيلة الدلالية التي تحفز نوعا من التعدد الدلالي. يجب على مؤول الاستعارة أن يتبنى وجهة نظر من دلالة مقبولة في سياقات ثقافية وبيئية تصر على التأكيد أن "الحضانة" ينبغي فهمها من طريق مشروعية إسناد قيمة استعارية للنخيل، ولا شك أن استعارة

السعف يعني الكثير ويقدم مفاتيح حل العلاقة بين المستعار له والمستعار منه وفك رموزها. ذكر صاحب لسان العرب للسعف معانٍ منها: السعف، أغصان النخلة، وأكثر ما يقال إذا يبست... والسعف ورق جريد النخل الذي يسف منه الزبلان والجلال والمراوح وما أشبهها... الأغصان هي الجريد وورقها السعف[14].

فما الشيء الذي يجمع ما بين حضانة الأبناء وحضانة العراجين ويربطهما بالخصوبة والإثمار؟ فالنخل والسعف والكسوة والثمار موضوعا ت نلج بالقارئ عالم المعنى الثاني، فهب تسمح بتأويل يرفعها إلى مصاف قداسة مرتبطة بفكرة ذوي الأرحام والقربى في صورة امرأة شُبهت بنخلة لا تجد مخلوقا أكثر عطفا منها. وهو ما يعني افتراض وجود تشابهات مذهلة بين صفات المرأة وصفات النخلة سواء من حيث القيمة المادية والمعنوية أو الوظائف المناطة بهما.

أن كلمة مثل " نخل "، تجعل القارئ يفكر في:

1 - شجر الثمر حيث يوجد تماثل في المعنى .
2 - الدقيق حيث يوجد تجاور في المعنى.[15]

تفترض خصوصية التلازم بين السمات الجوهرية والسمات العرضية التخلي عن السمات المتجاورة، وربطها بنموذج الواقع الذي يمكن قبوله كنموذج بقي على الدوام يقتفي أثر خلفية معرفية تقابل بين سمات المرأة وبين سمات نخلة‹ ذبلت لأن قرينها مات. ..ونخلة مزهوة، لأن عاشقها فتى حديث العهد بالحب ›[16]، ولا تجاور بينهما. وإذا ما تحققت لحظة الاستعارة في أدبيتها، فإن افتراض ميشال لغارن Michel le Guern القاضي بتأسيس التمييز بين المعنى (العلاقة الداخلية، ضمن اللغة) وبين المرجع (العلاقة الخارجية، خارج اللغة) على مفارقة ذات قطبين: المجاز المرسل

والاستعارة، يؤكد إمكانية أن تكون لسلسلة من السمات أو لمخططات ثنائية الأقطاب علاقة بالإطار المرجعي لتجربة تستند إلى ‹‹ما وراء الاستعمال الواعي للإشارات اللسانية في عمل الحلم وفي السحر وفي ما وراء الإشارات اللسانية نفسها في استعمال الأنظمة السيميائية الأخرى›› [17]. هذه الإمكانية لن تكون لها أهمية تذكر بالنسبة لأدبية "تلك المحبة"، إلا إذا لعبت الاستعارة دورا تأسيسيا في ‹‹تنظيم المعطيات التي قدمت في النص داخل عالم نصي متماسك. ولا تكمن هذه الأهمية في الدقة التاريخية للإثباتات،وإنما على العكس في وظيفتها بالنسبة لتأسيس عالم نصي وبصفة خاصة أدبي ...›› [18].

يسمح الدور المركزي للاستعارة في تأسيس عالم نصي أدبي، بتشييد أكثر السمات الجمالية اقترانا بتكثيف اللحظات الشعورية، وتمييزها بسلطة توجيه في كل عملية تلق. ويؤدي هذا التكثيف إلى جعل الوقائع اليومية – المرتبطة بحسونة التي تسكن إسماعيل الدرويش مرة، وبغواية جبريل وفتنة مبروكة وإصحاح إنجيل أخرى، وبجغرافية صحراوية تحمل أسرارا، كل من عرفها أدرك، ومن أدرك فتحت له أبوابها ‹‹فأما الخروج منها شرقا نحو غرب فللعارفين وأما الدخول إليها غربا نحو شرق فللغرباء›› [19] أخرى– قلت، ويؤدي هذا التكثيف عن تحويلات في المعنى يتم تحديدها تبعا لقيم تسرد مأزق الانقياد لغياب سلطة الواقع حيث يسود الوهم الأبدي عن أشخاص ومواقع وموانئ ودور وأراض وضياع ومخازن وثكنات وطرق وأزقة ليست في حضور الغياب سوى ‹‹مملكة ابتدعها الشيطان›› [20].

وهناك جانب آخر متعلق ببعض تجارب شخصيات الرواية. وهذا النمط من التجارب يكشف في الوقت نفسه أن دور الاستعارة بتطابق مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية التي كانت تمر بها منطقة أدرار وهاهنا يمكن القول مع ميلان كونديرا ‹‹لا يمنع من أن يكون الإخلاص للواقع

التاريخي ثانويا بالنسبة لقيمة الرواية› ›[21]. وهذه القيمة أيا كان نوعها دائما ما تمنحها الاستعارة دورا معينا لكي تلعبه على مستوى السرد. وهذا الدور هو الذي ‹‹يدعم قوة الاستعارة في جعل التجربة منسجمة›› [22]. ولهذا الانسجام جانبان أساسيان متداخلان ومتفاعلان، دور الاستعار ة بوصفها سبيل تسليط الضوء على بعض مظاهر تجربة شخصيات الرواية، ودور الاستعار ة بوصفها بنية نصية جمالية متميزة.

الهوامش

---

1 - كتابات معاصرة، عدد 15 آب-أيلول، 1992، ص. 85.

2 – ينظر، البلاغة العامة، ص.95.

3 - يُنظر بالنسبة إلى الفرنسية خاصة ف سوبلان F . Soublin ، و إ . تامبا- ماكز I. Tamba Mecz، و ج . تامين T . Tamine ، وهي دراسات مستوحاة من أبحاث بروك روز Brook Rose حول الشعر الإنكليزي.

4 – Paul Riccoeur .La métaphore vive, du seuil.1975, p 176.

5- المعانم- وحدات تحت لغوية أو الوحدات الدلالية الصغرى.

6 - Paul Riccoeur .La métaphore vive p 178.

7 – Jean cohen . Structure du langage poétique p 162.

8 – Paul Riccoeur .La métaphore vive p 178.

9- بول ريكور، نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط 2 2006، ص 37.

10 - ريتشاردز وبلاك.

11- رواية " تلك المحبة"، ص 112.

12- الرواية، ص 11.

13- الرواية،ص 247.

14- ابن منظور، لسان العرب، مادة سعف.

15- ينظر، لسان العرب، مادة نخل.

16- الرواية ص 248.

17 – Paul Ricœur, La métaphore vive, Editions du seuil paris, 1975, P : 2 35.

18- زيكفريد ج – سميث، التواصل الأدبي، الفكر العربي المعاصر، العدد 46 صيف 1987، ص 55.

19- الرواية ص 21.

20- الرواية ص 43.

21 - Milan kandera : l'art du roman ; Ed N, R, F; P: 63.

22- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، دار توبقال للنشر، ط 1، 1996، ص 159.

"مدخل إلى دراسة المتكلم في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني: الموقع والوظائف"

د. بديعة الطاهري
أكادير/ المغرب

مقدمة: إن أول إشكال يواجه دارس الأدب الحديث المتعامل مع النصوص القديمة، هو مدى صلاحية المفاهيم التي يملكها في حقل المحكي التراثي. فإذا كنا في النصوص الروائية لا نجد أي إشكال ونحن نستعين ببعض المفاهيم والأدوات الإجرائية التي يتيحها النقد الغربي، كمفاتيح تعيننا على اكتشاف عوالم النص الروائي (مادام هذا النص حديثا ومتأثرا بالغرب في ولادته وسيرورته)، فإننا ونحن نتعامل مع النص التراثي، واعتبارا للمسافة الفاصلة بين النقد الحديث وهذا السرد، قد نتردد بعض الشيء. لكن ترددنا تبدده النصوص التي نتعامل معها. وهي المقامات، باعتبارها نصوصا سردية تتيح بنيتها المتخيلة، والمتقاطعة مع الرواية ما يشفع اعتمادنا على النظريات الحديثة التي أعادت الاعتبار إلى الجانب السردي في المحكي التراثي وحاولت استجلاء مكوناته وخصائصه.

إن إغفال النقد العربي القديم لهذا المجال، وخلوه من مما قد يساعد الدارس على مقاربته، فضلا عن قلة الدراسات الحديثة، على الرغم من أهمية ما أنجز، يدعونا إلى مثل هذه الدراسة. فمن المتكلم في المقامات.؟ هل يجوز لنا أن نتحدث عن الهمذاني داخل هذا النص. أم نستبعده، شأنه شأن الكاتب الحقيقي من النصوص الروائية؟ ثم ما وضع هذا المتكلم؟ وهل انتقال السرد من مستوى سردي إلى آخر مجرد اختيار فني، أم انه يخضع

لضرورة دلالية؟ وما طرائق السرد المعتمدة؟ وما الوظائف المنوطة بالمتكلم في المقامة؟

تلك بعض الأسئلة التي ستساعدنا في الوقوف على الجانب السردي ومميزاته في بعض مقامات الهمذاني. وقبل مقاربة هذه الأسئلة نتطرق إلى بعض خصائص البنية النصية للمقامة.

1 - في البنية النصية

من القضايا اللافتة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، بنيتها المستعصية على التحديد والتعريف. فقد اقترح كيليطو بعض العناصر التي تحدد هذه البنية[1]. ومع ذلك تظل مستعصية لوجود مقامات لا تخضع للتعريف المقترح. ومن هنا يمكننا الحديث عن تجاور بنيات مختلفة في هذه المقامات. إنها بنيات تنظم إنتاجها وتدوالها وتدعو الدارس إلى أن يتعامل مع كل واحدة منها على حدة لاستنباط قوانينها السردية.

إن تعدد هذه البنيات راجع إلى ثقافة الهمذاني الغزيرة والمتعددة. ولقدرته الذهنية على تخزين كم هائل من المعارف متعددة المشارب، نجد صداها في هذه المقامات، إما كبنيات مؤطرة، أو كبنيات صغرى متخللة. فعلى مستوى البنيات الكبرى يمكننا الحديث عن الحكاية [2] كبنية متواترة في بعض المقامات. حيث يتابع المتلقي مغامرات شخصية محورية تجابه نقصا معينا تعمل على إصلاحه ومواجهته. فالبطل في المقامة يتأرجح بين حالتين في غالب الأحيان هما التدهور والتحسن مع اختلافات في تحققهما من مقامة إلى أخرى. ففي المقامة البشرية نمر من حالة تحسن إلى حالة تدهور، وفي مقامات أخرى كالمقامة الموصلية نمر من التدهور إلى التحسن.

أما البنية الثانية فهي بلاغية. وهذا لا ينفي تواتر ملامح البنية الأولى فيها. إذ تسرد المقامات ذات البنية البلاغية بدورها مجموعة من الأحداث وتنقلها. لكن البعد البلاغي يظهر فيها أكثر. بحيث تنتفي في معظم الأحيان

الحكاية لصالح بنية حوارية تقوم على فعل السؤال والجواب، يكون الغرض منه تحقيق متعة بلاغية ومعرفية.

وبنية ثالثة هي بنية اللغز [3]. حيث تصبح المقامة كأحجية تتداول بغية فك رموزها.

لكن هذا لا ينفي وجود بنيات أخرى كالوصية والوعظ [4]. وكما تؤطر بنية الحكاية معظم المقامات تؤطر البنية البلاغية المقامات ككل، لأن أهم ما يفسر قبول المقامة كنص نثري خلال القرن الرابع هو اشتمالها على الصورة البلاغية التي تصل قوتها قوة مثيلتها في الشعر.

فضلا عن ذلك تؤطر هذه البنيات بنية شعرية محايثة. فقراءة المقامات تجعلنا نلمس النفس الشعري الملازم لها. وكأننا في المقامة إزاء قصائد منثورة. ولا نعتبر ذلك غريبا إذا استحضرنا السياق الثقافي والحضاري للقرن الرابع الهجري الذي عرف سيادة الشعر والصنعة البديعية. وهو افتراض يتوجه تواتر الشعر كبنية متخللة تعتمدها المقامة في السرد.

إن تعدد البنيات في المقامات يجعلنا ننظر إليها كمتتالية (séquence)[5] وفق مبدأي الاتصال والانفصال (l'embrayage et le débrayage).

إن المقامة الواحدة تشتغل كمتتالية مستقلة بعناصرها المكانية والزمانية والحدثية. فكل مقامة هي قصة مستقلة بذاتها. لكن هذه الاستقلالية سرعان ما تنحصر إذا أخذنا بعين الاعتبار عنصر الاتصال. فوحدة المقامات تأتينا عبر الاتصال الممثلي (embrayage actoriel) خاصة. لأننا نلاحظ تواتر محافل سردية تمثل في السارد المتكلم بضمير الجمع والسارد المشارك عيسى ابن هشام، والسارد الشخصية الثالث وهو أبو الفتح الإسكندراني. مع العلم أن أسماء الشخصيات تتغير أحيانا . وفي هذه الحالة نستنتج عاملا آخر يشكل الرابط بين المقامات: وهو الاشتغال على بعض التيمات المتواترة مثل التدهور والحيلة والخديعة والفصاحة. تيمات تجعل المقامات تدخل في علاقة

حوارية تتيح لها ارتباطا يفسر تجاورها النصي على الأقل. بناء على ذلك يتيح تواتر الشخصيات والتيمات في معظم المقامات تحققها نصا كبيرا أو متتالية كبرى.

وضعية السارد: إن تحقق المقامات كنص تخيلي يجعلنا نستبعد الحديث عن حضور الكاتب الحقيقي فيها كشخصية وسارد، لاعتبارات عدة، منها أن النص بمجرد خروجه يؤول وفق استراتيجيات معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثا اجتماعيا [6]. كما لا يمكننا أن نماثل بين الكاتب وبين شخصية واحدة، بينما العالم الحكائي كله من صنعه. فضلا عن أن المؤلف حسم في وضعه من خلال العقد الرابط بينه وبين المتلقي بتعيينه العمل مقامة، وجعل عوالمها متخيلة. وإذا كان الهمذاني قد اكتفى بتحديد وضعه من خلال هذا العقد المبرم بينه وبين المتلقين، فإن غيره ممن كتب المقامة كالحريري مثلا [7]، قد حسم في الأمر صراحة. وأكد على الطابع التخييلي لنصوصه وعلى المسافة العازلة بينه وبين شخصياته. ومن هنا فإننا لن نتحدث عن الكاتب بل سنقارب السارد في المقامة باعتباره متكلما له أوضاع سردية مختلفة، وطرائق في الحكي متعددة، ووظائف تترتب عن أوضاعه السردية، وبالتالي فإن حضور الكاتب يكون ضمنيا انطلاقا من مختلف المستويات السردية وما ينتج عنها من مواقف ووجهات نظر. إنه داخل عالم المقامة ككل، لكن دون تحقق نصي صريح. إنه الإيديولوجيا أو الأطروحة المنظمة والمتخللة لهذه المقامات.

أول ما يثير انتباه قارئ المقامات بعامة ومقامات بديع الزمان الهمذاني بخاصة، بنيتها السردية المركبة.. إذ نلحظ تواتر الحكي من خلال مستويين سرديين :

– Iمستوى خارج حكائي extradiégétique[8] يصادفنا فيه سارد من الدرجة الأولى متباين حكائيا يستعمل ضمير المتكلم. سارد غير معروف

وغير محدد اجتماعيا أو ثقافيا. لا يخبر عنه سوى ضمير المتكلم الجمع الذي يتيح افتراض وضعين :

- إما أن يكون شخصية مفردة وبالتالي تكون "نون" الجماعة هي "نون" التعظيم التي نجدها في العديد من النصوص التراثية خاصة.

- أو قد يكون جماعة من الناس وهذا ما يفترضه النص ويرجحه باعتباره مقامة. وفي الحالتين معا فإن ضمير الجمع يقوم بوظيفة المصادقة على النص باعتباره موثقا، وممتلكا لمصداقيته السردية. كما يشكل مدخلا نصيا للمقامة.

يكتفي هذا السارد بالإخبار والتوثيق حيث يدرج سند الخطاب وهو عيسى بن هشام، بل ويحرص على تكرار هذا السند والتذكير به حتى داخل المقامة الواحدة. إذ يحد ث أن يقاطع محكي عيسى بن هشام ليحين السند. فدوره هو التمهيد لدخول السارد الثاني. ليتحقق في المقامة من خلال وضع آخر وهو المسرود له غير المشارك. إذ تغيب في النص كل المؤشرات، سواء النحوية منها أو النصية، التي تحدد وجوده النصي كمسرود له.

كما يتحول هذا السارد في بعض المقامات. إذ يستبدل ضمير الجمع المتكلم بضمير المتكلم المفرد، أو بضمير الغائب المفترض في الجملة التمهيدية التالية:"قال عيسى بن هشام".. ونحن إذا أخذنا بعين الاعتبار رأي ميك بال Miek Bal [9]. لا نجد اختلافا بين السارد بضمير المتكلم والسارد الغائب. إذ تفترض الحالة الأخيرة بدورها ساردا متكلما خفيا يقول "أقول أو نقول "حدثنا عيسى بن هشام". فكأن هذا التغييب هو مجرد محاولة تجنب التكرار. فالسارد المتكلم حاضر بقوة السرد.

2- **المستوى الداخل حكائي** . Intradiégétique : فيه يمثل السارد من الدرجة الثانية أو السارد الداخل حكائي. وهو سارد مشارك في الأحداث. أو بمعنى آخر، هو سارد متماثل حكائيا. لكن صلته بالسارد الأول لا تتحدد.

ما يجعل العلاقة بينهما تخيلية مفترضة تقف عند حدود إعلان السرد، وخلق فرصة تحققه. لكن هذا السارد لا يستفرد بالسلطة السردية كسارد مشارك. إذ يعمل محكيه على إفراد مكان لسارد آخر تدور حوله بعض الأحداث هي بؤرة المقامة ولحمتها. بل هي ما يشكل العالم الدلالي الذي تقوم عليه المقامة في معظم الأحيان. وينفصل بدوره عن السارد الأول بشكل كلي في حين تظل صلته بالسارد الثالث حاضرة ومستمرة (باستثناء المقامة البشرية)، إما من خلال وضعيهما كسارد ومسرود له، أو من خلال اشتراكهما في أدوار سردية وتيماتيكية مشتركة، كما هو الأمر بالنسبة للمقامة الموصلية.

إذا كان وضع السارد الأول ثابتا في المقامة، فإن وضع السارد الثاني متحول. إذ ينتقل من وضع السارد المتماثل حكائيا إلى وضع السارد المتباين حكائيا وهو ما يتحقق مثلا في المقامة البشرية. إذ ينسحب كليا. ويكتفي بدور الناقل للأحداث. كما انه في مقامات أخرى إما إن يستفرد بالسرد والبطولة كالمقامة البغدادية. أو أن يكو ن ساردا ومشاركا الراوي الثالث البطولة. وفي الحالتين الأخيرتين تعمل التجربة الذاتية التي ينقلها السارد على مضاعفة البعد الدرامي الذي تسعى المقامات إلى تبئيره. لكن غياب السارد الثالث وحضوره لا يكونان اعتباطيا، ذلك أن غيابه يعطي للمقامة عند بديع الزمان الهمذاني فرصة التحقق وفق مغايرات مختلفة، مما يعني تغيير بنية الحكاية[10]. فإذا كان التعرف يحصل إما في بداية المقامة أو نهايتها في المقامات التي لا يكون فيها السارد الثاني مشاركا في حكاية أبي الفتح، فإنه ينتفي في المقامة التي يغيب عنها أبو الفتح.

وهكذا يتخذ السند في المقامات وضعين أساسين:

أ- وضع اتصالي.[11]

بحيث لا تنقطع حلقات الساردين، ويروي السارد الثاني عادة ما عاشه أو شاهده أو سمعه ثم يترك الوظيفة السردية لسارد شخصية: هو إما أبو

الفتح، أو شخصية أخرى. ويكون السند إما مفردا بحيث نمر من عيسى بن هشام إلى السارد الثالث مباشرة وهو أبو الفتح الإسكندراني، أو مضاعفا بحيث تتعدد حلقات السرد فنمر من عيسى بن هشام إلى شخصية أخرى تذكر مصادر خبرها (وفي هذه الحالة يكتفي بنقل أحداث لم يعشها ولم يشاهدها. فالمسافة تتخذ بينه وبين ما يحكي ولا يكون له حضور إلا من خلال اختياره للمسارات السردية).

-ب- وضع انفصالي [12]

تغيب في هذه الحالة حلقة، أو حلقات في السند تمكنه من أن يكون متواصلا.وهو ما نعاينه مثلا في المقامة البشرية والمقامة الصيرمية.. ففي الحالة الأولى نمر من عيسى بن هشام إلى ببشر بن عوانة، وفي الثانية من عيسى بن هشام إلى محمد بن إسحق المعروف بأبي العنبس الصيرمي.

ويفترض في الإسناد تأكيد مصداقية الحدث وتعزيز الثقة فيه. وهو تقليد ليس غريبا على الثقافة العربية. ومهما تكن نسبة هذا الإسناد على مستوى الصحة أو الكذب، فقد كان ضروريا في التراث العربي القديم. فكما كان الأدب بحاجة إلى قوائم تسنده وتضمن تداوله [13]، كان النص "بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصا" [14].

تتقاطع المقامة بذلك مع النصوص الأصيلة. لكنها باعتمادها شخصية ساردة لا وجود لها خارج النص، تحاور النصوص المتخيلة القديمة مثل:"كليلة ودمنةّ و"ألف ليلية وليلةّ". وهي بذلك تقع موقعا وسطا على مستوى السند: فلا هي تسند السرد إلى سارد معروف، شأن الحديث والسنة والنصوص المنقبية، ولا هي تغفل تحديد السارد وتعيينه، مثل **كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة** . يجعلنا وضعها هذا نرجح كون الإسناد في المقامة مجرد لعبة سردية متكررة، ومدخلا إلى عالم المقامة. وفي أحيان أخرى مجرد محاكاة ساخرة لأجناس تقوم على السند وتحافظ على شروطه. وهو سند غير

مؤكد ومضبوط، لما يلاحظه القارئ من انتهاكات تخرق هذا الميثاق الذي نجده في الحديث والتاريخ والمناقب. حيث تحرص هذه المجالات على ذكر اسم الراوي ولقبه وأصله. وهو عادة شخص تقي ثقة، مما يعطي للنقل قوته الإقناعية، ويجعل المتلقي يصادق عليه بالصدق. ونحن نرجح الجانب الساخر، لأن عيسى بن هشام، وكما يتفق النقاد شخصية لا وجود لها. شخصية ورقية[15] لا تأخذ معناها إلا من خلال ما تنجزه من أفعال داخل السرد،وما يربطها من علاقات بين الشخصيات والفضاء الذي تتحرك فيه. فضلا عن أن الفكاهة رافد أساس ومميز لمقامات بديع الزمان الهمذاني. وبالتالي فانتهاك السند واستحضاره هما وجه من أوجه هذه السخرية.

ويتكرر السند على مستوى الفضاء .فالسارد يهتم كثيرا في سرده بذكر المكان الذي انتقل منه أو حل به. فالترسيخ المكاني l'encrage spatiale متواتر إما بشكل مباشر: حيث يشير السارد إلى المدينة أو البلد صراحة، أو من خلال الإحالة عليهما عبر نعوت دالة وأصيلة في المكان مثل "مدينة السلام". فهو هنا يؤسس للنبرة الجادة التي تعتبر لبنة أولى في السخرية. كما أن الخطاب الساخر يقوم على المواربة. فالترسيخ المكاني يحيل من خلال الأبعاد الأكسيولوجية التي تملأ المكان على جديته، وجدية ما يرتبط به. لكن بمجرد ما نقرا، المقامة نلحظ طابعها الساخر، فلا يهم الفضاء كسند، وإنما ما يملأه من دلالات ساخرة وهو ما يعزز ما ذهبنا إليه سابقا.

يتجلى الانتهاك أيضا في فوضى زمنية أشار إليها كيليطو. حيث المنسوب إليه الحديث يحكي عن أحداث يدعي انه عاشها، بينما العامل الزمني يجعل ذلك أمرا مستحيلا.

وهو ما يمثل في المقامة الغيلانية، إذ ننتقل من القرن الرابع الهجري زمن عيسى بن هشام وراويه الثاني عصمة بن بدر الفزاري، إلى القرن

الأول حيث نتابع أحداثا تدور خلال هذه الفترة يؤكد السارد الأخير أنه كان شاهدا عليها. يقول:" سأحدثكم بما شاهدت عيني ولا أحدثكم عن غيري "[16].

تتميز المقامات بهذا بتعدد سردي. إذ ننتقل من مستوى إلى آخر.

ويفسر هذا التعدد ثلاثة عوامل:

– الأول خارجي يرتبط بطقوس كتابة متواترة في السرد العربي القديم. تتأسس على التداخل السردي، وإدراج سلسلة من الرواة l'enchassement. وهو ما نجده متداولا في الحكايات والأخبار[17]

– والثاني دلالي. لأن الاختيارات السردية لا تكون جمالية وحسب، وإنما هي اختيارات دلالية. فحضور السارد الأول يهدف إلى خلق نوع من التشويق لدى المتلقي. ذلك أن التزامه الموضوعية في نقل الحدث واتخاذ مسافة بينه وبين ما سيحكي، يخلقان لدى المتلقي نوعا من الفضول، ويجعلانه ينتظر تلقي الحكاية ويستعد للتفكر في أمرها. أما عندما يتعلق الأمر بالسرد المتماثل حكائيا فإن السرد بضمير المتكلم: "يتيح سرد معيش ذاتي دون ادعاء تقديمه باعتباره حقيقة ذات طابع ذاتي محض.... إنه موجه نحو الحقيقة الموضوعية للمسرود" [18] كما أن المتلقي لا يمكنه الإلمام بباقي الشخصيات إلا من خلال علاقة دائمة مع السارد المتماثل حكائيا. مما يعني أن تمثلهم ووصفهم يتمان من خلاله. وبالتالي فحضوره ضروري. فضلا عن ذلك يتيح تعدد المستويات السردية، تعدد المواقف والأوعية وما ينتج عنها من دلالات ثقافية واجتماعية مختلفة.

– أما العامل الثالث فهو بنائي، يمكن تبينه من خلال الانتقال من مستوى السارد الثاني إلى مستوى السارد الثالث. إذ يتيح هذا الانتقال هيكلة معظم المقامات وتوزعها بين نمطين من المحكي:[19]

– محكي متكرر ثابت، يصف حالة ما قد تكون سفرا أو حالة نفسية. وهو ما يرتبط بالسارد الثاني، أي عيسى بن هشام.

- ومحكي ثان متغير تبعا للمغامرات والتجارب التي ينقلها السارد الثالث.

وفي الحالتين معا نكون إزاء سرد بضمير المتكلم. لكن الملاحظ هو أن هذه الأنا لا تكون واحدة. وبالتالي فهي ذات "معنى جديد في كل وقت تستخدم فيه وتشير في كل حين إلى فاعل بذاته" [20] وهو ما سنحاول أن نراه ونحن نقارب المحافل السردية ووظائفها. لكن قبل ذلك نرتئي الوقوف عند بعض طرائق السرد. وهي بدورها تضع الحدود وتسجل الاختلافات بين هذه الأنوات المتكلمة.

طرق السرد

التنقل: يرتبط تحقق المقامة كنص تخيلي بمجموعة من البنيات والآليات المتواترة فيها أولها التنقل وتخبر العناوين التي تحيل على أماكن جغرافية عن هذه التقنية. ودورها في تشكل عالم المقامة فالانفصال المكاني هو ما يتيح للسارد المشارك تنمية مادته الحكائية. إذ لا يولد الحكي ولا ينمو إلا من خلال تنقل عيسى بن هشام بين فضاءات مختلفة يعيش فيها تجارب وأحداثا تشكل نص محكياته. ولا يكون الاتصال المكاني نهاية لأن في نهايته انتهاء للكلام المباح. والوصول استراحة وتوقف مؤقت ونوع من استرداد الأنفاس و تأكيد للعبور[21].

إذا كان التنقل يتيح معرفة حالات مختلفة ترتبط بعيسى بن هشام، فإن الملاحظ هو أن هذه الحالات والتحولات لا تكون غاية المحكي. وإنما مثير ووسيلة لحكي أحداث أخرى. إذ تتوارى حكاية سفر عيسى بن هشام. وهي حكاية خادعة تؤسس لحالة نقص، تجعل القارئ يتهيأ لاستقبال مسارات سردية تذهب بالحالة الأولى إلى نهايتها المفترضة، وهي إصلاح النقص الحاصل في البداية. لكنها تختفي لتبرز حكاية أخرى، هي ما يشكل لحمة المقامة وأساس وجودها. وتتحقق بعض القرائن النصية التي تتيح الانتقال من

الحكاية الأولى إلى الحكاية الثانية، تجعل عيسى بن هشام ينتقل من موضوع للسرد إلى ذات للسرد

بينما أنا بمدينة السلام.......فإذا هو قراد (المقامة القردية)

أحلتني دمشق.. ....إذ طلع (الساسانية)

أحلني جامع بخارى.. ....طلع علينا (البخارية)

بينا نحن بجرجان..........إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل ولا القصير (المقامة الجرجانية)

ولا يحين محكي أبي الفتح إلا عن طريق تنقلات عيسى بن هشام. لكننا لا نستطيع إغفال تأثير حكاية أبي الفتح في حكاية عيسى بن هشام. إذ تمتلك من القوة السردية ما يجعل حكاية عيسى تختفي وتتوارى، بل تفقد كل إمكانيات انتشارها السردي والدلالي الممكن لتحل محلها. وبهذا فإن محكي عيسى بن هشام في بعض المقامات يشتغل كمحكي تمهيدي، شأنه في ذلك شأن الخطاب التمهيدي الأول" حدثنا عيسى بن هشامّ. ونلاحظ في الخطابين التمهيديين معا هذه المسافة بين المتلفظ والخطاب المنقول لتأكيد موضوعية المتلفظ. بحيث تختفي جميع القرائن الدالة على المتلفظ التمهيدي. لكن هذا لا ينفي أهمية خطاب عيسى بن هشام على مستوى بناء المقامة. إذ يعود إلى مسرح السرد في نهاية المقامة معلنا لحظة التعرف على أبي الفتح الإسكندراني. ولحظة التعرف هذه كما يرى بعض النقاد، منهم كيليطو، هي قوام المقامة وعنصرها البنيوي الذي يميزها عن الكثير من المحكيات. فسرد عيسى بن هشام حلقة لا يمكن الاستغناء عنها. لأنها تقود إلى المرحلة النهائية في المقامة.

وكما يكون التنقل فاعلا في توليد حكاية عيسى بن هشام، يكون ضروريا أيضا لنمو محكي أبي الفتح وتجدده وتنوعه واختلافه من مقامة إلى أخرى. فأفعال أبي الفتح القائمة على الخداع والمراوغة والحيلة والمواربة

من أجل الوصول إلى موضوع القيمة، لم تكن لتنجح وتستمر وتتجدد لو لم يكن في حالة انتقال مستمر. لأن الاستقرار في مكان واحد من شأنه أن يفضح أمره، ويجعل مسعاه مشلولا والسرد محدودا قد يقف عند حدود مقامة أو ثلاث على الأكثر. فالانتقال عنصر بنيوي في المقامة لأنه يحددها باعتبارها عملية بحث تقوم به الذات عن "موضوع قيمة" تحققه رهين "بموضوع استعمالي" آخر من طبيعة معرفية(وهو الخداع). ويشكل المكان عاملا مساعدا لأنه يتيح غنى التجربة[22]. كما يكون الانتقال أيضا وسيلة لتعدد الحكايات، بل واستقلالها داخل المقامة الواحدة. وهو ما نلحظه مثلا في المقامة الموصلية. حيث يتراجع الحدث الأول، وهو الرجوع إلى البيت ليتابع القارئ مغامرتين لعيسى بن هشام وأبي الفتح، في مكانين مختلفين تدور في كل منهما أحداث لا رابط بينها سوى الشخصيتين.

الإقناع: لا يكتفي السارد بنقل الخبر. وإنما يسعى إلى التأثير في الآخر ليتفاعل معه ويستجيب لأهدافه. فخطاب المتكلم يكون مؤسسا على قصد مخطط له سلفا وفق أهداف وغايات تختلف من مقامة إلى أخرى. بمعنى آخر، هناك دوما "موضوع قيمة" تسعى الذات إلى الحصول عليه. وكما يقوم الإقناع على العقل، يقوم على الحيلة والتظليل. وهما المستويان المتداولان في معظم المقامات.

يقوم المستوى الأول على الموسوعة العلمية للمتكلم. وهي موسوعة نقدية وأدبية ودينية واجتماعية تجد لها رافدا في ما يسم المتكلم من بلاغة التواصل وفصاحته. وسلامة اللسان وامتلاك ناصية اللغة، والقدرة على الحكي، وتنظيم المعلومات. وهو ما يتحقق في بعض المقامات، مثل المقامتين الحمدانية والقريضية. ففي هذه الأخيرة ينبني الحكي على الحوار بين عيسى ابن هشام وأبي الفتح. ويستقل كلام هذا الأخير بقوة الحضور والإقناع باعتباره متكلما ممتلكا لذاكرة معرفية، تمكنه من الخوض في قضايا شعرية

والحسم فيها بعدما تعذر أمر ذلك على السارد الثاني وجماعته. وقد كان في ذلك حريصا نبيها لا يأتي بالحكم مباشرة، بل يعتمد الحجج والبراهين. كما يعمد إلى الموازنة. وهو بذلك يحمل المرسل إليه على الاعتقاد بسلامة رأيه ورجحانه. والاعتماد على الإقناع هو ما يجعل السرد يسترسل ويتطور. كما أن المتكلم في هذا المستوى لا يسعى إلى إخبار المتلقي، ولا يكتفي بتقديم المعلومات، بل يسعى إلى التأثير فيه ودفعه إلى اتخاذ موقف ما من القضية التي تشكل موضوع التفكير. ومن هنا يصبح خطاب المتكلم فعلا وحجاجا وليس نقلا للمعلومات وإخبارا عنها.

أما التضليل والحيلة فيرتبطان بمتطلبات الحياة اليومية. إذ نلاحظ المتكلم على اختلافه، سواء المرآة في المقامة البشرية أو عيسى وأبي الفتح في المقامة الموصلية، يعيش نقصا إما ماديا أو عاطفيا، يجعله يبحث عن لحظة إصلاحه. فالمرأة التي أغار بشر على ركبها تحاول أن تثنيه عنها بعدما أعلن إعجابه بها وتزوجها غصبا عنها. فهي تصادق أولا بالسلب على حكمه ثم تمارس فعلا إقناعيا عليه بذكر محاسن ومفاتن امرأة أخرى. مركزة على المفاتن الخلقية لما لها من قدرة على إثارة الشهوة.

..كما يعتمد عيسى وأبو الفتح الحيلة والتضليل من أجل استغلال أهل القرية في المقامة الموصلية.

التضخيم amplification

إذا كان الخطاب المسرود[23] يعمل على اختزال خطاب الشخصية بحيث يبقى أمر ملئه متوقفا على المتلقي، ينثره ويخلق له مختلف المسارات السردية الممكنة، القادرة على انتشاره الدلالي، فإن خطاب الشخصية في حالة التضخيم يقوم بحركة عكسية. حيث يقوم بتمديد الخطاب وتمطيطه. ويشير جنيت إلى ثلاث طرق تتحقق من خلالها هذه التقنية أهمها التضخيم بواسطة تطوير المحكي باستغلال هفواته وإذابة مادته ومضاعفة جزئياته وظروفه [24].

فلا شيء يوقف حركة السرد وتطوره في هذه الحالة، سوى نفاذ صبر المتلقي أوقدرة المتكلم على السرد. وتشتغل هذه التقنية في العديد من المقامات. إما بواسطة الوصف الذي يمتد ويطول. فينتقل المتكلم من وصف إلى آخر لدرجة أن المتلقي المتخيل ذاته يعلن الضجر. وتشتغل هذه التقنية بقوة في المقامة المضرية والمقامة النهيدية والمقامة المجاعية. ويكون الهدف من ذلك الفكاهة والسخرية كوسيلتين تواجه بهما الحالات الدرامية التي تعترض الشخصية. ففي المقامة الأخيرة يكون عيسى بن هشام في حالة جوع شديد نتيجة ما أصاب البلاد من مجاعة. فيستخف به أبو الفتح الإسكندراني دون أن يدري. إذ مناه بأكلات عمل على وصفها بطريقة تثير شهيته أكثر. ليتبن في النهاية أن الأمر مجرد مزحة من أبي الفتح. فقد كان بإمكان أبي الفتح أن يقول له: "ما رأيك في طعام فخم يضم أصناف ثلاثة طيبة".
فالسخرية كما اشرنا باعتبارها وسيلة لمواجهة الحالات الدرامية، هي السبب في هذا التمديد.

أما التقنية الثانية لاشتغال التضخيم فتتم بواسطة السرد. إذ يتيح السارد للوضع الأول في محكيه حالات انتشار سردي متعددة. ففي المقامة الصيرمية مثلا لا يقف محمد بن إسحاق المعروف بأبي العنبس الصيرمي وهو السارد الثالث المشارك في هذه المقامة عند الإشارة إلى حالتي التحسن والتدهور اللتين مر بهما، ولكنه يمددهما بذكر أوضاع عدة تنثر هاتين الحالتين وتملأهما دلاليا. بل نلاحظ أن هذه التقنية تدخل في حلبتها المتلقي. لأن التواصل مع السارد في معظم الأحيان لا يمكن أن يتم إلا باستحضار موسوعة المتلقي المعرفية، سواء كان هذا المتلقي الخارج نصي قديما أو حديثا. فالسارد يستعمل قاموسا لغويا بليغا يتطلب قدرة على تفكيكه وفهمه، كما أنه، وهو يعبر عن حالتي التحسن والتدهور اللتين عاشهما، يستحضر بعض الأسماء المرجعية التي تحضر ممتلئة دلاليا، وتشتغل كبرامج سردية

جاهزة تستدعي من القارئ نثرها، والتفكر في ما تحيل عليه من دلالات توسع أكثر ما يصبو السارد إلى إبلاغه. يقول مثلا في وصف حالة التحسن: "كنت عندهم أعقل من عبد الله بن عباس وأظرف من أبي نواس وأسخى من حاتم، وأشجع من عمرو وابلغ من سحبان وائل وأدهى من قصير واشعر من جرير"[25]. أما في وصف حالة التدهور فيقول "أوتح من بزيع الهراس ورزين المراس "ويضيف واصفا تدهور وضعه "أرعن من طيطئ القصار وأحمق من داوود العصار"

يراكم السارد العديد من الوحدات المعجمية لوصف حالة التدهور التي وصل إليها بسبب سوء صحبته. وبالتالي فإن هدف تتالي الأحداث بهذه الطريقة ليس فنيا فحسب، يكتفي بإحداث الأثر البلاغي الذي يعد سمة مميزة للمقامة، وإنما هو وظيفي دلالي. غايته إضفاء البعد الدرامي المناسب للبنية الحكائية، التي يفترض فيها بطل يمر من حالة إلى أخرى. ويخوض عدة امتحانات وتجارب، يتطلب نقلها أسلوبا وطريقة توضح طبيعتها من وصف للحالة النفسية والاجتماعية والمخاطر وغيرها.و تلك خصائص تتكرر في مقامات أخرى مثل المقامة الحرزية.

وظائف السارد: شخصيات المقامة في معظمها شخصيات مؤنسة. وهي أنماط بشرية تترجم مواقف وسلوكات بشرية متعددة. تنتمي إلى أواسط مختلفة. تتغير أوصافها وأفعالها من مكان إلى آخر. إنها شخصيات مرجعية[26] واجتماعية[27] لكلامها إضاءة إيديولوجية.

تتعدد الشخصيات المتكلمة في النص أحيانا كساردة متحكمة في السرد وسيرورته، وأخرى كشخصيات فاعلة لكن المقامة تبئر من خلال التكرار شخصيتين هما عيسى بن هشام وأبو الفتح وهما -كما أسلفنا الذكر- رهينا النص لا وجود لهما خارجه، يمتلئان دلاليا من خلال أفعالهما وعلاقاتهما بمكونات عالم المقامة.

تتقاطع الشخصيتان وتختلفان، تتقاطعان في أنهما لدى دخولهما عالم السرد يكونان في حالة تنقل. وإذا كان تنقل عيسى بن هشام مسردا أي محينا سردا (narrativisé) فإن تنقل أبي الفتح مفترض. ولا يمتلك السفر قيمة في حد ذاته. لأن ما يهم ليس السفر وإنما الغاية منه. كما يتميزان كذلك من باقي الشخصيات. كلاهما يمتلك من العلم والمعرفة القدر الكبير. وكلاهما يتسم بالحيلة وحسن الكلام. فكما يمارس أبو الفتح الحيلة يمارسها عيسى بن هشام يكونان شريكين أحيانا، ومنفصلين في معظم الأحيان. يخلق تقاطعهما على هذا المستوى نوعا من التماهي بينهما. لكنهما يختلفان في أشياء كثيرة: أولها الوضع الاجتماعي. ثانيها حالة ظهورهما في النص. ففي معظم المقامات يكون أبو الفتح شخصية متنكرة ويكون لعيسى بن هشام فضل التعرف عليه. كما أنهما يختلفان في مناحي سردية وخطابية سنحاول أن نبينها من خلال تركيزنا على كل واحد منهما على حدة. ونحن لا ندعي الاستقصاء الدقيق لكل المقامات ولا لكل الوظائف التي يضطلع بها الساردان. ولكننا نحاول الوقوف عند أهم الوظائف التي لها دور كبير في إنتاج معنى المقامة.

عيسى بن هشام: إذا كان المحكي بعامة لا يقوم إلا بوجود سارد ومسرود له. فإن المقامة تأتي لتحين ذلك نصيا. إذ يعتبر الحديث فيها وحدة دلالية هامة. فالسارد الأول يحدث مسرودين مجهولين. والسارد الثاني يحدث السارد الأول المجهول. كما يتحدث إلى مسرودين نصيين آخرين. فتكون أول وظيفة يقوم بها السارد هي الوظيفة السردية. وهي وظيفة إجبارية أو الإلزامية تقترن بفعل الإخبار.

وإذا كان فعل الإخبار لدى السارد الأول يتوقف عند حدود النقل الموضوعي للأحداث، وهو ما يتأكد من خلال اختفائه بمجرد ظهور السارد الثاني، واكتفائه بالخطاب التمهيدي الذي يعلن فيه إسناد الخبر إلى عيسى بن

هشام، فإن هذا الأخير اعتبارا لمشاركته في الأحداث يوزع محكيه بين تجربتين:

التجربة الذاتية. إذ تحتل الذات في محكيه المركز والمحيط. بحيث يذهب الحديث عن الذات إلى درجة التغني بفضائلها. فينقلنا بذلك إلى سياق معرفي مشترك بين الشعراء منذ الجاهلية.حيث الشاعر لا يتوانى عن ذكر فضائله. وفي المقامة بعامة يرتبط مدح الذات بذكر الفضائل المعرفية. فعيسى ابن هشام عالم متفقه في علوم مختلفة. وفصيح بليغ عاشق للعلم والمعرفة. ما جعله ينتقل دون توقف بحثا عن مزيد من المعرفة. وهو ما نراه مثلا في المقامة البلخية " لا يهمني إلا مهرة فكر أستقيدها أوشرود من الكلم أصيدها. فما استأذن على سمعي مسافة مقامي افصح من كلامي ص 17 وبالتالي فإن أول ما نعرفه من سمات تميز عيسى بن هشام هو علمه ورفعة شأنه. ولعل هذا ما يجعل خطابه يسلك إستراتيجية السؤال من أجل الوصول إلى الحقائق التي يرغب في الحصول عليها. فيذكرنا بالطريقة السقراطية في البحث عن الحقيقة. ترتبط فضائله أيضا بمكانته الاجتماعية. فهو الواهب والمانح دائما (يتحدث عن غناه في المقامة البصرية). كما أنه لا يقف عند حدود التجربة الذاتية. بل ينقل لنا من مشاهداته ما يرتبط بالآخر. فالمحكي هو ثمرة تجارب ومعاينة مجموعة من الأحداث، منها ما يرتبط بالذات. ومنها ما يرتبط بالآخر. وبالتالي لا يكتفي السارد بالوظيفة السردية ولكنه يقوم أيضا بوظيفة الشهادة.إذ يذكر باستمرار مصادر أخباره. وهي التجربة المعيشة، لأن السارد يتنقل يسافر يحتك بالناس. ولا ينقل السارد إلا ما يقع له في زمن الحاضر الذي هو زمن السرد. فالمقامة تحيلنا دائما على انتقال الراوي من فضاء إلى آخر. لكن السارد لا يسترجع ما وقع له في المكان الماضي، وإنما ما يقع له في المكان الحاضر.

يقوم سرد عيسى بن هشام على ما تراه العين وتدركه في أحيان كثيرة. لأن عيسى بن هشام يحكي مرئياته. وبالتالي يعاين المتلقي تداخل السردي والمسرحي وتجاور الحكي والرؤيا. إذ يؤمن فعل السرد مجموعة من المشاهد المرتبطة بتنقلات عيسى بن هشام بين فضاءات مختلفة، وحالات وتحولات ترتبط أيضا بابي الفتح. وهي حالات تخرق المتصل عبر تحققها الذي يمتلئ غرابة. فما يثير عيسى بن هشام هو مظهر أبي الفتح وحالاته المتناقضة. لكن فعل السرد لا يقف عند حدود ما تراه العين وتدركه، لأن المظهر لا يعتبر المثير الوحيد للسرد. فعيسى بن هشام يلتقي بأبي الفتح في فضاءات عامة، تجمع عامة الناس فقراءهم ومتشرديهم . ومع ذلك لا يلتفت إلى مثل هذه الحالات إلا في حدود خدمتها لموضوعه. ويستهويه منظر وحال أبي الفتح. وبهذا فإن سرد عيسى بن هشام يقتفي حالات أبي الفتح. فيركز على مظهره وهيأته. وهي مظاهر تختلف من مقامة إلى أخرى تدرج أحيانا في إطار التكرار، وأخرى في إطار الاختلاف. ولا يمتلك السرد قيمته إلا باقترانه بما تلتقطه أذن عيسى بن هشام وما يسمعه. يخلق الاقتران بين الرؤيا والسمع حالات متناقضة مثيرة للإدراك. فأبو الفتح فصيح وبليغ وعالم، ولكنه متشرد ولص وقراد، وغيرها من الحالات والتحولات التي ترتبط به. ويقوم السارد من خلال هذا المستوى بوظيفة التعليق. وهي وظيفة تشتغل بشكل غير مباشر، لأن السارد لا يدرج رأيه وحكمه مباشرة. ولكنه يدعو المتلقي إلى استنباط موقفه المبني على الشجب من خلال هذه المفارقة بين ظاهر الشخصية وكينونتها. وهو شجب لا يرتبط بالشخصية وإنما بالظروف التي أودت بها إلى تلك الحالة. وفي أحيان أخرى يتدخل مباشرة ليبدي وجهة نظره في إنجاز أبي الفتح، ويصادق عليه بالسلب، كقوله في المقامة المجاعية: "من أي الخرابات أنت" أو في المقامة الأذربيجانية:

"ويحك يا أبا الفتح بلغ هذه الأرض كيدك" وهو سؤال استنكاري يدين حيل أبي الفتح لأن تناقض شخصيته يثير العجب والغرابة والعبث.

نلاحظ أن المقامة لا تنتهي بتدخل عيسى بن هشام ولكنها تتيح الفرصة لأبي الفتح معقبا على مصادقة عيسى بن هشام من خلال أبيات شعرية تختلف من مقامة إلى أخرى. فقد يرتبط تعليقه بتعليل حالته. أو بوصف حالة الآخرين. يقول في وصف حالته :

الذنب للأيام لا لي فاغتصب على صرف الليالي [28]ا

أما في وصف الأخر فيقول :

الناس حمر فجوز وابرز عليهم وبرز (الإصفهانية)

ويتجاور تعليق الساردين حاملين لوجهات نظر مختلفة. لكن النص لا ينتصر لأي منهما وربما هذا يعود إلى عدم التناغم بين عالميهما الثقافي [29] لكن المؤكد في المقامة هو أن "أنا" السارد تطرح العوالم الحكائية للتفكير والسؤال وإعادة النظر. وهي عوالم تتوزع بين الاجتماعي والأدبي والفلسفي فمحكيها بذلك لا يكون بريئا.

وبهذا فان" أناّ السرد كما اشرنا سابقا تمتلك معنى" جديدا في كل وقت تستخدم فيه وتشير في كل حين إلى فاعل بذاتهّ"[30]

تقترن بالوظيفة السردية وظيفة التوجيه. وتتعلق بالاختيارات المقترحة لمسار الحكاية. صحيح أن السارد لا يعلن صراحة عن اختياراته النصية ولا يناقشها ولكنه يكون مع ذلك المتحكم الأساس فيها. وهو ما يتبين لنا من خلال اختلاف تحيين بنية التعرف في المقامات. إذ يسلك عيسى ابن هشام أحيانا طريق التشويق، فيخفي أمر أبي الفتح الأسكندراني، ويعلن عن شخصيته في أحيان أخرى منذ بداية المقامة. إنه المتحكم في عالم السرد. هو الذي يختار شخصياته، والأفعال التي تسند إليها. بل وحتى العوالم الدلالية التي تملأ كل محكي على حدة. لهذا وجدنا العوالم الدلالية في المقامة تتوزع بين الموعظة

والمعرفة والحكمة والحيلة. وفي بعض الحالات- وعلى الرغم من ما يبديه السارد أحيانا من قصور معرفي- فإنه يعرف مسبقا مآل محكيه. وهذا راجع من جهة إلى وضعه السردي المضاعف. فهو راو وشخصية مشاركة. ومن جهة أخرى إلى اعتماده الذاكرة لاسترجاع أحداث عاشها في أزمنة وفضاءات مختلفة.

السارد الثالث أبو الفتح الإسكندراني : شخصية تقوم بدور أساس لا تحيد عنه إلا نادرا. إنه دور المكدي الذي يحتال على الآخر للإيقاع به. فهو دائما المحتال المنتصر. ولا يتخلف عن هذا الدور إلا في المقامة المضيرية حيث تقلب الأدوار. فيصبح ضحية خاسرة. وتكون خسارته مضاعفة:

1--على المستوى السردي: حيث يفقد دوره كمتكلم أمام التاجر الذي لا يدعه يأخذ نفسه. فكأنما أصيب بحبسة. ومرد ذلك بطبيعة الحال طمعه في الحصول على وجبة دسمة.

2-- وعلى مستوى البناء، إذ بدل أن يوقع بالآخر تم الإيقاع به من حيث لم يحتسب. ليتعرض بذلك إلى مجموعة من التدهورات، أولها ضياع الوجبة. وثانيها رشق الأطفال له بالحجارة. وثالثها دخوله السجن. وبهذا ينتقل من دور المحتال إلى دور الضحية.

إن أهم ما يميز أبا الفتح الإسكندراني هو تحوله المستمر. نتعرف عليه شابا ويافعا وكهلا. حسن الهيئة. ورث الثياب. في أحوال عادية وأخرى مزرية.، جاد وساخر. إنه يعيش ازدواجية تناقضية: يحمل القيم التي تؤمن بها الجماعة، لكنه في الوقت نفسه يعيش حياة تبخسها هذه الجماعة. خطابه مزيج من اللغز والحوار والمعارضة. ينتظم نثرا وشعرا حاملا وجهات نظر مختلفة في الشعر والبلاغة والفلسفة وغيرها من الحقول المعرفية.

كما أنه شخصية هجينة. وهو ما نلمسه من خلال التناقض بين كينونته وظاهره. فهو عالم فصيح، ولكنه متشرد جوال يقوم بأرذل الأعمال وهو

الكدية. وبطرق تخترقها الحيلة والتهريج. وذلك حاله مثلا في المقامة القردية. كما أنه أحيانا فقيه تقي وأخرى محتال كذاب، أو مغن في حان.

تبدو هجنته أيضا في جنونه وحكمته المتجاورين. وهو ما نقف عليه في المقامة المقامة المارستانية.

والمارساتن هو فضاء إلى جانب فضاءات أخرى شعبية مثل الأسواق والمساجد والحمامات، التي علت فيها أصوات المجانيين الحكماء في الثقافة العربية.وهم عادة أصحاب آراء بليغة. لأن الجنون " حالة تهيئ قولا لكلام يشير إلى الحقائق ويكشف المغيب والمستور

وعادة ما يكون المجنون لسان حال الفئات المضطهدة وضمير العصر[31] وبهذا فدوره رمزي لأنه يجسد القيم المستبعدة والمسكوت عنها [32] فخطابه يستعمل للدفع بالصراع الاجتماعي إلى الأمام. لأنه إذا كان الجنون في اللغة يعني استتار العقل وخفاءه فإن "هذا العقل يعود ليظهر في سرعة بديهة بعض المجانين" [33]، وبراعتهم في القول وهذا ما تحققه المقامة المارسيتانية.

إذا كان النص لا يتحدث عن جنون أبي الفتح ولا يصفه، فإنه على العكس من ذلك يحين صحوه وقدرته على الكلام البليغ. فهو يناقش في أمور كلامية قد لا تتأتى للمجنون. ويكون خطابه حلبة لحضور كلام الآخر. وتلك سمة تكاد تلازم خطابه. إذ يمكننا أن نستنبط على الأقل طريقتين لاستحضار الآخر:

- طريقة مضاعفة هي التي تشتغل في المقامة الماريستانية حيث نجد صوته وصوت الآخر متلاحمين داخل حلبة ملفوظ واحد. يدخلان في حوار غير متكافئ، لأن خطاب أبي الفتح هو الذي يبدي وجهة نظره. بينما خطاب الآخر لا يأتي سوى كنتيجة يعمل أبو الفتح على دحضها، أو بلغة السميائيين على المصادقة عليها بالسلب. صوت الآخر هو المعتزلة في قضايا ترتبط

بالخلق وأفعال الإنسان، يعمل أبو الفتح على بيان بطلانها فيأتي بأمثلة وحجج كثيرة على ذلك.

إنه يستفز الآخر. لكنه لا يدع له فرصة الجواب. ولا يكون خطابه بريئا، وإنما ذا قصد ووجهة نظر يسعى إلى الانتصار لها، ساعيا إلى فضح خطاب الآخر وهدمه والانتقاص منه.

- أما الطريقة الثانية فيتحقق فيها نصيا كمتكلم. يتلفظ في الملفوظ. ولكن الكلام ومحتواه يكون ذا مرجعية خارجية. وهذا ما يتجلى لنا انطلاقا من الأمثال والحكم التي يستحضرها للحديث عن موضوعه. في هذه الحالة نعاين توافقا بين خطاب الشخصية وخطاب الآخر. يختفي صوته ليكون صوت الآخر هو الحاضر. ويستحضره في غالب الأحيان لبلاغته. أما السارد فيكون بذلك" صاحب وعظة وقول ونادرة"[34]

وعندما ينتفي الحوار في خطابه وتغيب ازدواجية الصوت، يلجأ إلى الإيحاء والاستعارة. وهو ما يمكن التأكد منه في المقامة الحمدانية. إذ يستعصى على عيسى بن هشام فهم خطابه عن الفرس. ولا يتمكن من التواصل معه إلا بعدما يسأله عن ألغاز خطابه. وفي أحيان أخرى يتم التواصل بينه وبين عيسى بن هشام، ومع ذلك يظل خطابه غير مباشر في دلالاته. لأنه يستعمل بعض المحسنات البديعية كالتشبيه. فيصبح الدينار رجلا والقطعة النقدية جارية.

وفي جميع الحالات تحتفظ المقامة بسمتين ملازمتين له: هما الفصاحة والحيلة. ما يجعله متكلما بامتياز داخل النص، ويجعل وظيفته الأساس التي لا تتخلص منها أية مقامة هي الإمتاع: إمتاع مخاطبه إما بغريب الأحداث أو غريب العبارة. فهو بذلك يسعى إلى خرق المتصل. فتصير غاية السرد وقصديته في طريقة قوله ما يقول. وبناء على ذلك تتأرجح الأقوال بين الإخبار، والتمرير. فالمتكلم لا يتحدث بشكل بريء ومحايد. أنه يفعل شيئا ما

بقوله[35]: وهو التأثير في الآخر للوصول إلى موضوع القيمة. وبهذا يختلف خطابه عن خطاب عيسى ابن هشام الذي تأتي أقواله أحيانا سلسلة من الأسئلة والرغبات والوعود.

يوازي تنوع خطاب أبي الفتح تنوع في سجله اللغوي ورؤيته للعالم، إذ يوظف خطابه سجلات لغوية متعددة، نذكر منها ما يلي:

1 –سجل مدحي يرتبط بالآخر والذات. إذ يشيد السارد بنفسه ومغامراته وجاهه[36]. إلا أن هذا الخطاب لا يكون دائما خالصا للمدح. بحيث يمتزج به التظلم والشكوى من الزمان وتقلباته [37]. لكن في الحالتين معا يكون السجل موجها لاستجداء العطاء سواء من الخليفة أو الجماعة التي يتوجه إليها.

2 – وسجل ديني [38] يحاور فيه الأحاديث النبوية والقرآن. فلا يخرج خطابه عن التصور الديني.

3 –سجل نقدي يتوزع بين الشعر والنثر. مقدما فيه وجهة نظره إما في الشاعر أو الناقد.

4 –سجل فلسفي يعتمد المجادلة والحجاج من أجل انتقاد الآخر وتسفيه رأيه والانتصار للمواقف الذاتية.

5 –سجل اجتماعي يرصد فيه بعض العادات، وأنماط الحياة الاجتماعية.

وتعكس هذه السجلات تنوعا وغنى في المواقف لأن السارد، كما بينا سابقا، يستحضر الآخر في خطابه ويحاوره. ويكون المتكلم بهذا محددا اجتماعيا. ولعل تعدد المتكلمين إحالة إلى تعدد المواقع الاجتماعية.وفي الانتقال من مستوى إلى آخر يتكشف المرئي والمعيش ويبتعد السرد عن مستواه الاسترجاعي القائم على الذاكرة إلى مستوى واقعي يتابع فيه المتلقي الحدث وكأنه يعايشه. وهذا ما يحدد طبيعة الكلام: فالكلام ينقل ويصف ويكثف ويوحي بدلات يجتهد [39] المتلقي في نثرها.

خاتمة

لا ندعي استنفاذ كل القضايا التي تتصل بالمتكلم في مقامات بديع الزمان الهمذاني. فذخيرة علمية بهذا المستوى من البلاغة والفصاحة والتركيب والتعدد الصوتي واللغوي، تستدعي دراسة أطول وأكثر تفصيلا، لا يسعها المقام هاهنا.لكننا نعتقد أن عملنا هذا،وهو مدخل لدراسة المتكلم، أتاح لنا الوصول إلى بعض النتائج الأولية:

أولها أن المقامة بنيات مختلفة. وان البنية السردية فيها مركبة. إذ نلحظ تعددا صوتيا لتعدد المتكلمين. وقد اعتبرنا المتكلم كل شخصية لها صوتها داخل المقامة. لكننا ركزنا على محافل ثلاثة هي السارد المتباين حكائيا والساردين المتماثلين حكائيا. وقد تبين لنا تفاوت أهمية هذه المحافل.

يفسر التعدد السردي في هذه المقامات هاجس فني يرتبط بواقع المقامة كجنس أدبي.

فالمقامات جاءت شكلا فنيا جديدا. يعترف معظم النقاد بأسبقية بديع الزمان الهمذاني إليها. وحتى من يجد لها أثرا في كتابات سابقة أو معاصرة لها، يقر بدور بديع الزمان الهمذاني في تأصيل هذا الجنس، وبقدرته الفنية في صياغته كفن أصبح له امتداد وشأو بعده. بناء على ذلك رسخت المقامة بنية سردية ثلاثية تعتمد السارد المتباين حكائيا باعتباره مدخلا إلى عالم المقامة ومحاكاة لبنية سردية متواترة في السرد العربي القديم والساردين المتماثلين حكائيا. عاكسين تنوعا صوتيا يغني البنية السردية، ويحقق ثراها الفني.

ولا يقف تنوع البنية السردية ومستوياتها عند الجانب الفني. فالتعدد له دور على مستوى بناء المقامة إذ يخلق لها مسارين: الأول يجعل منها شكلا يتكرر وهذا ما بيناه انطلاقا من تناوب السرد بين عيسى بن هشام وأبي الفتح. فالمقامة فضلا عن كونها في بنيتها تتأسس على التنقل ولحظة التعرف

كما يؤكد كيليطو، نعتقد أنها تقوم أيضا على هذا التراوح بين محكي ثابت ومتكرر يرتبط بعيسى بن هشام ومحكي متغير يرتبط بأبي الفتح أو شخصية أخرى.

أما المسار الثاني فيجعل المقامات مغيارات متعددة، تختلف في عناصر بنائها عن البنية التقليدية المتواترة. وهذا ما تأكد انطلاقا من اختفاء أبي الفتح من المقامة وقيام عيسى بن هشام بدوري السرد والبطولة.

يسم التعدد السردي المقامة بنوع من الموضوعية التي تنبأ بتكافؤ الأصوات السردية. فكل سارد يحكي ما يعرفه أو ما سمعه أو ما يتصل به. بغية إعطاء مصداقية للمحكي. وهو ما يترسخ انطلاقا من تواتر فضاءات وشخصيات مرجعية تضفي نوعا من الواقعية على المقامة.

إن تركيزنا على الساردين الأساسين جعلنا نتبين ما يسم خطابهما من خصائص تتقاطع احيانا وتختلف أخرى.

يمثل التقاطع على مستوى السجل اللغوي المتداول لديهما هو سجل بليغ، فصيح منتق بعناية بالغة. وذلك توافقا مع وضعيهما الفكري. فكلاهما عالم متفقه في اللغة وباقي العلوم. كما أنه سجل يمتح من حقول معرفية مختلفة، فيها الشعر والنقد والفلسفة. ومن أساليب بلاغية وأسلوبية مختلفة. كما يتراوح خطاباهما أيضا بين الجد والهزل. وهذا طبيعي في نصوص تسعى إلى انتقاد سياق ثقافي واجتماعي.

تبين لنا التقاطع انطلاقا من الحوار المتبادل بينهما.وهو حوار كما بينا سابقا يقوم عادة على السؤال. إذ نجد عيسى بن هشام يستفسر أبا الفتح عن أمور عدة. إما فكرية تتعلق بالنقد والشعر أو اجتماعية كالاستفسار عن شخصية معينة.

لكن الساردين يختلفان في أشياء كثيرة أهمها. القوة السردية ذلك أن عيسى بن هشام بما له من وظائف سردية متعددة يجعل أبا الفتح دونه منزلة

على هذا المستوى. وهذا ما تؤكده المقامات التي يستغني فيها عيسى بن هشام عن أبي الفتح. كما أن أبا الفتح لا يدخل عالم السرد إلا بفضل عيسى ابن هشام. ولذلك يتوزع حضوره بين مسارين مسار يعلنه حاضرا منذ بداية المقامة معروفا لدى المتلقي وآخر يؤخر ظهوره إلى منتصف المقامة والتعرف عليه إلى نهايتها.

كما نلاحظ أن خطاب عيسى بن هشام، على الرغم مما تواتر فيه من مدح وثناء على أبي الفتح لا يخلوا من انتقاد وسخرية منه. إلا أن السخرية من أبي الفتح ليست غاية في حد ذاتها، وإنما وسيلة لانتقاد السياق الاجتماعي العام.

يكون مع ذلك خطاب أبي الفتح مكثفا مشحونا بمواقف وإضاءات إيديولوجية. فخطابه كما بينا سابقا غير محايد.إنه حلبة لصراع أصوات مختلفة. لكن الصراع بين الأصوات لا يكون متكافئا في بعض الأحيان، لأن رأي أبي الفتح هو الذي ينتصر. لأنه مشحون بالانتقاص والسخرية. وفي إطار خطاب أبي الفتح تتضح كما اشرنا سياقات مختلفة. فكرية ونقدية وشعرية واجتماعية. ولعل هذا ما يجعل سله اللغوي مختلفا. وخطابه ولغته هجينة.

خاتمة: لا ندعي القول إننا ألممنا بجميع خصائص المتكلم في مقامات بديع الزمان الهمذاني . فعملنا مدخل لدراسة هذا المحفل. لكن ذلك لا يمنعنا من تسجيل بعض الخلاصات التي توصل إليها بحثنا في هذا المحفل

اعتبرنا المتكلم كل شخصية لها صوتها داخل المقامة.وبناء على ذلك فإن المقامة نص يحفل بالتعدد الصوتي.لكننا ارتأينا التركيز على محافل ثلاثة هي السارد المتباين حكائيا والساردين المتماثلين حكائيا وهما عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري تبين لنا تفاوت أهمية هذه المحافل داخل المقامات. فإذا كان السارد الأول مجرد مدخل تمهيدي إلى عالم الحكاية يتم بواسطته ربط الاتصال مع المتلقي، فإن الساردين من الدرجة الثانية لا يمكن الاستغناء عنهما لوظائفهما البنيوية والدلالية

تمثل الوظيفة البنيوية في كون المقامة لا تتحقق إلا بوجود هذين الساردين في معظم الأحيان. فالمقامة فضلا عن كونها في بنيتها تتأسس على لحظة التعرف كما يؤكد كيليطو نعتقد أنها تقوم أيضا على هذا التراوح بين محكي ثابت ومتكرر يرتبط بعيسى ابن هشام ومحكي متغير يرتبط بأبي الفتح أو شخصية أخرى.

إن المتكلم هو شخصية اجتماعية. ولغته هي لغة اجتماعية لها إضاءة إديولوجية خطابه مرجعي يحيل على قضايا فكرية وأدبية وعلى عادات وتقاليد وعلى شخصيات مرجعية لها وجود فعلي. وبالتالي فسرده لا يكون محايدا لذلك وجدنا خطابه مزيجا من خطاب الذات والآخر حيث يستحضر الآخر شعرا ومثلا وحكمة ورأيا. ويسعى المتكلم دوما لأن يتخذ موقفا ويصدر رأيا وهو ما نجده مثلا في المقامة الجاحظية حيث ينتقد أبو الفتح الجاحظ وطريقته في الكتابة وفي الوقت نفيه يعمل على تثمين خطابه وما يسمه من خصائص أسلوبة تفتقدها الكتابة الجاحظية وهي المور ذاتها التي

تتكرر في المقامة المرستانية حيث يتم انتقاد المعتزلة وأفكارهم، ص 264
مصطفى الشكعة متعددة تتحدد وفق مستويات مختلفة فنية وبنيوية ودلالية.

إن تعدد المستويات السردية هو أيضا تعدد في طرق السرد. وقد بينا كيف أن تنوع هذه الطرق على الرغم من اختلاف طبيعتها هي التي تكون مسؤولة عن نمو السرد وتطوره مثل التنقل والتضخيم والإقناع.

الهوامش

1- يعتمد كيليطو في تعريف المقامة على التنقل والتعرف كلحظيتين بويتين مميزتين للمقامة .لكن لحظة التعرف لا تتحقق في جميع المقامات.

2- نشير هنا إلى المقامة الموصلية. والمقامة البشرية والمقامة الأسدية.

3- المقامة العراقية والمقامة الشعرية.

4- المقامة الوعظية والمقامة الاهوازية

5- Greimas : Du sens .Seuil.1970 .P :130

6- امبرتوايكو : **ست نزهات في غابة السرد** . ترجمة سعيد بنكراد. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي. ط الأولى. 2005. ص 85.

7- عبد الله إبراهيم : **السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي** بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط .الثانية 2000 .ص.221.

8- G.Genette : **Figures III** Paris.seuil 1972.p238-239

9- Miek Bal :**Narratologie** .Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes ..Editions Kelinksieck .p25

10- عبد الله إبراهيم: مرجع سبق ذكره. ص 228.

11- عبد الفتاح كيليطو: المقامات /السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي.الدار البيضاء. دار توبقال ط.2. 2001. ص 17

12- نفسه ص 17

13- نفسه ص : 60

14- نفسه .ص60

15- P.Hamon Pour un statut sémiologique du personnage.In **Poétique du récit** .Seuil Paris. 1977p

16- بديع الزمان الهمذاني : المقامة

17- Todorov :les catégories du récit. **In Communicatio n 8.**seuil 1966p

18- Kaite Hamburger : Logique des genres littéraires ..Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot .collection Poétique éditions du Seuil, Paris .,p : 275

19- Said bengrad : la narrativité Dans les séances de hamadani .Thèse de doctorat de 3em cycle .sous la direction de Mme Nada tomich .la sorbonne nouvelle Paris III 1984.p

20- بول ريكور : **نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى** .ترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط.1، 2003.ص40

21- عبد الفتاح كيليطو : مرجع سبق ذكره

22- Said ben grad p99
23- G.Gerard Genette
24- Gérard Genette Figure II éditions du seuil Paris. 1969.p 196

25- بديع الزمان الهمذاني : المقامة الصيرمية

26 - P .Philip Hamon : Pour un statut sémiologique du personnage

27- باختين الخطاب الروائي

28- بديع الزمان الهمذاني : المقامة القريدة

29- bengrade

30- بول ريكور نظرية التأويل

الخطاب وفائض المعنى ص 40

31- أحمد الشايب

32- مدارات الشايب 2003.

33- أحمد الشايب ص.2003

34- محسن جاسم الموسوي : سرديات العصر العربي الإسلامي ص60

35- بول ريكور 41

36- المقامة السجستانية

37- المقامة الجرجانية

38- المقامة الوعضية والمقامة الهوازية

39- يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل ص117.

خطيئة الغذامي من يكفّر عنها؟

أو المسافة البعيدة بين "تشريحية" الغذامي و"تفكيكية" ديريدا

أ. عبد الكريم شرفي

جامعة المدية

تحية احترام وتقدير إلى الدكتور معن الطائي الذي قرأت مقالته "من يخشى عبد الله الغذامي؟" بعد أن أكملت كتابة هذا المقال.*

توطئة: لن نتناول في هذه المقالة المناخ المعرفي ولا السجال الفكري الذي أدى إلى ظهور "التفكيكية"، ولن نثير مشكلة المصطلحات التي جاءت بها التفكيكية والغموض الذي يحيط بها، واستعصائها على الترجمة إلى اللغة العربية وغيرها من اللغات، وكذا حيرة النقاد العرب في إيجاد مقابلات مناسبة لها من حيث المبنى أو من حيث المعنى، وعجزهم في الأخير عن الرسو على مصطلحات عربية مشتركة تلقى الإجماع والاتفاق لدى النقاد والدارسين. سوف نركّز فقط في هذه المقالة على "فلسفة التفكيكية" و"روح التفكيكية" التي ترسم لها منطلقاتها وأهدافها وممارساتها، ومن أجل ذلك سوف نعود من حين إلى آخر إلى المفاهيم الأساسية التي تحدد "هوية" التفكيكية كاتجاه وكنظرية. إنه إجراء منهجي لا بد منه، لأننا لا نستطيع أن نعرف مدى قرب أو بعد "تشريحية" الغذامي من روح التفكيكية وفلسفتها دون أن نعرف هذه الأخيرة أولا. فما هي التفكيكية؟ وهل هي فلسفة أم منهج نقدي؟ وما الذي تبتغيه من النص الأدبي؟ وما الذي ستضيفه للنقد الأدبي؟

I – **التفكيكية *"la deconstruction"***: الخلاصة أن التفكيكية في روحها وفلسفتها جاءت لزعزعة وخلخلة المفاهيم التي تمكّنت من الثقافة الغربية وأصبحت في حكم المسلّمات، بهدف بيان زيفها وتقويضها في النهاية، كما فعلت مع "مفهوم الحضور" و"المراكز المبجّلة" و"مركزية العقل" و"مركزية اللغة"، وحلت الرباط الوثيق المقدس والساذج في الوقت نفسه بين "الدال" و"المدلول"، وفي ما يتعلق بالنصوص حاولت التفكيكية أن تخلخلها بالكشف عن التماسك الزائف الذي تحاول أن تظهر به، وعن وهم استقرار المعنى الذي تحاول أن توحي به. وقد أثبت التفكيكيون وعلى رأسهم بارث هذه المرة أن النص "يحقق حدا غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية، ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز".[1] أما زعزعتها للممارسة التأويلية وللنقد فقد تجلت في توضيحها – على حد تعبير كريس بلديك *C. Baldick* – أن معاني النص بوسعها أن تقاوم الاستيعاب النهائي الذي يحاول التأويل ممارسته، وتحذيرها بذلك من طموح النقد إلى مراقبة النصوص، ومن اعتقاد النقد المغرور بقوته عموما.[2] لقد كشفت التفكيكية أن كل تأويل وكل قراءة وكل معنى هو "ترتيب مؤقت"، و"نجاح مؤقت في إيقاف تدفق المعاني اللامنتهي الذي يولّده النص". و"بينما يكون المعنى الخالص والمستقر، في نظر البنيويين، كامنا ينتظر أن يُكتشف إما في – أو خلف، أو تحت – البنيات التي يدرسونها، يرى التفكيكيون أن النص والقارئ يتفاعلان لإنتاج لحظات من المعنى، تكون دائما مختلفة وعابرة.

– **التفكيكية باعتبارها تقويضًا** : يرفض الكثير من النقاد – وخصوصا العرب منهم – فكرة التقويض والهدم في التوجّه التفكيكي، وكأنهم رأوا في ذلك منقصة أرادوا تنزيه التفكيكية عنها، فزادوا إلى التفكيكية ما ليس منها

وهو إعادة البناء بعد التقويض أو الهدم، في حين أن روح التفكيكية يتمثل بالضبط في قوة النقض والهدم والتقويض التي تتميّز بها كما رأينا أعلاه.

وبهذا المعنى شرح جيرار جنجومبر القراءة التفكيكية فقال إنها تستهدف تفجير النص انطلاقا من مبدأ اللاتماسك *non cohérence*، وجعله يلعب ضد ذاته، ويقول أيضا بأن ديريدا قد اقترح "قراءة النص بما هو انتاج لمعانٍ غير قابلة للتجميع *non totalisable*، ووفقا لهذا التصور تصبح العلامة اللغوية موضع تشويش *confusion* بين المعنى المرجعي والمعنى المجازي، فيصبح القارئ عاجزا عن السيطرة على النص لأن النص لا يسمح له بذلك".[3]

أما جوزيت راي دوبوف فتورد في قاموسها السيميائي فعل التفكيك *déconstruire* عند ديريدا بمعنى "فك أو تقويض *défaire* بناء إيديولوجي موروث".[4]

ويذكر جاك ديريدا في أحد حواراته أنه حين وضع مصطلح *Déconstruction* كان يفكّر في استخدام هيدغر لكلمة "التدمير" أو "الهدم" *destruction*، وفي استخدام فرويد لكلمة "الفك" أو "الحل" *dissociation*،[5] مثلما فكّر في كلمة *abbau* الألمانية أي *démontage* الفرنسية.[6]

ويظهر اهتمام الناقدين ميجان الرويلي وسعد البازعي بفهم روح التفكيكية وفلسفتها، في تحرّيهما عند وضع المقابل العربي للمصطلح الأجنبي، حيث أرادا له أن يحتفظ بهذه الروح، فدافعا عن مصطلح "التقويض" و"التقويضية" كبديل عن "التفكيكية" "لأن "التقويض" أقرب من "التفكيك" إلى مفهوم ديريدا. فالتقويض على نقصه لا يلتبس بمفهوم رينيه ديكارت وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم. إضافة إلى ذلك، فالتقويض لا يقبل – مثلما يذهب

إليه أهل التفكيك – مقولة "البناء بعد التفكيك". كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها ديريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه "صرح" أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم ديريدا للتقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى ديريدا إلى تقويضه".[7]

ويؤكّد الناقدان أن مصطلح "التفكيك على شيوعه لا يفسّر التوجه نحو خلخلة البنى الميتافيزقية والإيديولوجية في الفكر والنقد المعاصر".[8]

ولكننا نعتقد من جهتنا أن مصطلح "التفكيك" رغم نعومته مقارنة بمصطلح "التقويض"، إلا أنه يؤدي المعنى الذي قصد إليه ديريدا. فمن دلالات التفكيك التعطيل والتوقيف عن الاشتغال، والإبطال والحل. فتفكيكنا للسلاح يعطله عن العمل، وتفكيكنا لقنبلة يمنعها من الانفجار، وهكذا فتفكيكنا لفكر معين يعطله ويبطله تماما كما نقول فك السحر أي حلّه، وبالكيفية نفسها يكون ديريدا قد فكك الفكر الغربي، ليس لكي يعيد بناءه كما يعتقد الكثير، ولكن لكي يبيّن زيفه ويبطل اشتغاله لا أكثر ولا أقل.

وإن كان يوسف وغليسي يخالفنا الرأي، فيرى أن الفك والتفكيك "لا يتجاوز دلالات الفتح والعتق والاطلاق وفصل الأشياء وتخليص بعضها من بعض، وهي – على العموم – دلالات ليس ذات شأن كبير مقابل ما يعنيه المصطلح الغربي في مفهومه "الديريدي"، بخلاف "التقويض" الذي يقترب منه أكثر. [...] وربما كان "النقض" أقرب معنى إلى جوهر المفهوم الغربي، لا سيما ما تعلق منه بالمناقضة القولية: "النقض: اسم البناء المنقوض إذا هُدم... والمناقضة في القول أن يتكلّم بما يتناقض معناه".[9]

ويتفق معه في الرأي أيضا محمود الربيعي فيقول: "ليست كلمة "تفكيكية" – كما يتضح من معناها عن ديريدا – أنسب كلمة يترجم بها مصطلح *Déconstruction*. ولكن نظرا لتوالي استخدام الكلمة في النقد العربي أحافظ هنا على استخدامها وذلك حتى لا أضيف مزيدا من البلبلة".[10]

وما يهمنا هنا هو الاتفاق الحاصل على أن أقرب مفهوم للمصطلح الديريدي هو القائم على الهدم والنقض والتقويض والخلخلة... الخ.

وفي هذا المعنى أيضا تفهم نبيلة إبراهيم مفهوم التفكيكية، حيث ترده إلى أصوله "الثورية" التي تنظر إلى الثقافة الغربية باعتبارها نصا كاملا قد أصبح في حاجة إلى قراءة جديدة "تتجاوز فيها المقولات المألوفة إلى ما هو أعمق بهدف الكشف عما قد يبدو متناقضا وغير مؤتلف في جسم الثقافة الأوروبية، وبهذا يكشف القارئ حقائق أخرى مغايرة لتلك الحقائق الراسخة دهورا".[11]

ويذهب وغليسي إلى أن جل الكتابات تجمع على أن القراءة التفكيكية "تثبت معنى للنص ثم تنقضه لتقيم آخر على أنقاضه [...] إنها تسعى إلى إثبات أن ما هو هامشي قد يصير مركزيا إذا نظرنا إليه من زاوية مغايرة، ومنه يصح قول عبد السلام بنعبد العالي أن القارئ التفكيكي [...] يحاول الكشف عن اليمين في كل نص يساري".[12]

إذن أصبح جليا الآن أن التفكيكية تحاول أن تكشف عن تناقضات النص وشروخه، ووهم الاستقرار الذي يحاول أن يوحي به، وكل ذلك من أجل زعزعة وخلخلة وهم المعنى المنسجم أيضا الذي يخلص إليه الناقد أو المؤوّل على حساب فائض المعنى الذي يتدفق من النص. وعلى حد تعبير باربرا جونسون فإن تفكيك النص يقوم على تأليب قوى الدلالة المتناحرة داخل النص على بعضها البعض، فيضرب بذلك الاستقرار القلق الذي يدّعيه أي معنى.

وفي المعنى نفسه يؤكد عبد العزيز حمودة أن التفكيكية تبحث "عن اللبنة القلقة غير المستقرة، وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه"، وفي هذه العملية "يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة [...] وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا". [13]

وإن كان عبد العزيز حمودة هو الآخر من القائلين بإعادة البناء بعد الهدم،[14] كما ذهب إلى ذلك نقاد عرب كثيرون منهم الغذامي وعبد الملك مرتاض الذي ينتصر لمصطلح "التقويض" على حساب مصطلح "التفكيكية" لأن التفكيك على حد قوله "لا يعمد إلى تدمير الشيء المفكّك، ولكنه يجزئه فقط، في انتظار إعادته إلى ما كان عليه كتفكيك قطع محرك من المحركات لفحص دواليبها الفاعلة فيه ومراقبتها قبل إعادة تركيبه كما كان"،[15] ولكنه في تناوله لمصطلح "التقويض" يتخذ الموقف نفسه فيربطه بإعادة البناء والتركيب أيضا : يقوم التحليل "التقويضي" "على تقويض لغة النص [...] لتبين مركزي النص والاهتداء إلى سر اللعبة فيه، ثم يعاد تطنيبه، أو تركيب لغته على ضوء نتائج التقويض".[16]

وكما أشرنا إليه أعلاه فإن التفكيك (وليس التقويض وحده) يقوم على فك القطع ليس لإعادة تركيبها، وإنما لتعطيلها، أو لتبيان الزيف والوهم في تركيبها الأول. وضربنا أمثلة حية لذلك: كمثال القنبلة لما نفككّها: فنحن نعطلها. وأكيد أننا لا نعيد تركيبها، وكذلك السحر: فلما يحل أو يفك يبطل مفعوله، ولن نكون في حاجة إلى تركيبه من جديد ولو في صورة مغايرة، وكذلك السلاح: فلما نفككه نعطله عن الاشتغال، وهذا هو المقصود بالتفكيك أو التقويض، لا فرق بينهما في رأينا. وعلى كل حال فإن القول بإعادة البناء بعد التفكيك أو التقويض قناعة مناهضة للأصول التفكيكية الديريدية كما رأينا.

والخلاصة أن جهود التفكيكيين وعلى رأسهم جاك ديريدا كانت ترمي إلى "تأسيس فلسفة نقدية تفكيكية ثائرة على القراءة الأحادية المركزية، ومضطلعة بإبراز تصدعات المقروء وتشققاته [...] بما يفضي إلى انتفاء المعنى الثابت المتماسك للنص المقروء".[17]

ويمكننا أن نستشهد أيضا بمقولة لهوتوا *Hottois* يعرّف فيها التفكيكية بأنها "مجموعة من التقنيات والاستراتيجيات التي استخدمها ديريدا لزعزعة استقرار النصوص التي تنحو صراحة أو ضمنا إلى المثالية، وإظهار شروخها وتناقضاتها".[18]

ويبدو أن سمة الخلخلة والزعزعة والهدم والتقويض والفك والتفكيك كما شرحنا أعلاه، التي تميّز التفكيكية قد أصبحت واضحة وجلية ومفهومة الآن، وأنها تشكل روح وفلسفة هذا الاتجاه الذي يشكل كما قلنا مشهدا من مشاهد حركة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. وهذا الذي يؤكده عبد الوهاب المسيري الذي يربط بين ما بعد الحداثة والتفكيك بعلاقة ترادف وتلازم، "ففكر ما بعد الحداثة فكر تقويضي معاد للعقلانية وللكليات، سواء كانت دينية أم مادية، والقسمة بينهما هي كالقسمة بين النظرية والتطبيق عنده، الرؤية الفلسفية هي "ما بعد الحداثة"، أما "التفكيكية" فهي منهجها في تفكيك النصوص وإظهار التناقض الأساسي الكامن فيها".[19]

II – **تشريحية الغذامي:** بعد أن تعرفنا إلى روح وفلسفة التفكيكية الحقة كما مارسها ديريدا وأتباعه من التفكيكيين، يمكننا الآن أن ننظر في تشريحية الغذامي ومدى وفائها وإخلاصها لهاته الروح أو مدى بعدها عنها وتشويهها لها.

وقبل الخوض في الموضوع فضّلنا الاستشهاد والاستئناس بقول لأحمد مطلوب يقول فيه: "يشيع في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة كثير من المصطلحات مثل: الأسلوبية والشعرية والحداثة وما بعد الحداثة والبنيوية وما بعد البنيوية والتفسيرية والتفكيكية والتنامي والظاهراتية والسردية ونحو ذلك من المصطلحات التي استعمل معظمها في غير ما أراده أصحابها الأجانب إما لقصور في الفهم أو لسوء في التجربة، فضلاً عن الاجتهادات المتناقضة والآراء المناهضة التي حفلت بها الكتب التي صدرت في العقود الثلاثة الأخيرة في القرن العشرين". [20]

وقد تناول علي جواد الطاهر أيضا فكرة المصطلحات التي استعمل معظمها في غير ما أراده أصحابها الأجانب، فقال: "وأكثر ما نعبث بالمصطلحات الغربية نتلقفها ركضا ونستعملها تنطعا ونحشرها جهلاً... حتى لا يعود القارئ – طالب الحقيقة – يتبين طريقه". [21]

إن فهم المصطلح مسألة في غاية الأهمية، خاصة للباحث لأنه يحدد قصده أو قصد المتحدث. وكان السلف الصالح يعنون به كثيراً. وقد قال التهانوي في مشكلة اشتباه الاصطلاح "إن لكل علم اصطلاحاً به إذا لم يُعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه إلى الاهتداء سبيلاً ولا إلى فهمه دليلاً". [22]

1 – **التسمية والمصطلح:** لقد تردد الغذامي كثيرا، وهو يواجه مصطلح التفكيكية الأجنبي *la Déconstruction*، قبل أن يستقر على مصطلح "التشريحية" كمقابل عربي له، وفي هذا الصدد يقول: "احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي) وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من

مصدر (حلّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل. واستقر رأيي أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص". [23]

ومرة أخرى يسميه عبد الله الغذامي "علم النقد التشريحي" *Deconstructive Criticism*. [24]

ونلاحظ هنا – كما قلنا سابقا – أن الغذامي شأنه شأن الكثير من النقاد العرب يشعرون وكأن التقويض والهدم في التفكيكية سمة سلبية لا يمكن أن تتسم بها، ومن ثم وجب تخليصها منها على الأقل من أجل توصيل صورة نقية عن التفكيك للقارئ العربي، ولذلك نجده منذ البداية يجعل غاية التفكيكية هي إعادة البناء، فيضيف إليها ما ليس منها أصلا.

وبالإضافة إلى ذلك يدحض وغليسي قول الغذامي بأن لا أحد من العرب عرض لهذا المصطلح قبله، ويؤكد أن سامي محمد قد وضع مصطلح "التفكيكية" مقابلا للمصطلح الأجنبي، في ترجمته لمقالة عنوانها: "نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي" لصاحبها "ليوتيل أيبل" نشرها في مجلة "الأقلام" العراقية عدد 11 سنة 1980. ولعله يكون بذلك أول من وضع المصطلح العربي الذي استعمل بعد ذلك بكثافة تداولية كبيرة لدى الكثير من الباحثين. [25]

2 – تفكيكية أم تشريحية غذامية؟

لقد كان الغذامي يسعى إلى تطبيق النهج التشريحي على أدب حمزة شحاتة، فوصف مقاربته التشريحية بهذه الكلمات: "وما دام النص جسدا، فلا بد أن يكون القلم مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه

وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء، أي أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كلٍّ عضوي حي لها، ولكنه يختلف عن "الكل" الأولي من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرّح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة".[26]

ولأن الغذامي يدرك أن تشريحيته هذه تختلف عن "التفكيكية" التي أسس لها ديريدا فإنه يوضح موقفه قائلا: "وهذه تشريحية تختلف عن تشريحية ديريدا، تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعني في هذه الدراسة. ولقد استخدمها ديريدا لأنه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله".[27]

لقد أصبح انحراف الغذامي واضحًا هنا باعترافه شخصيًا، فبينما تسعى التفكيكية إلى نقض العمل المدروس وهدمه من خلال الكشف عن تناقضاته، تسعى تشريحية الغذامي إلى "التحليل" بدل التفكيك، وإلى إعادة البناء وليس إلى التقويض. وهذا ما يجعلها أبعد عن تفكيكية ديريدا وأقرب إلى "تشريحية" عبد الملك مرتاض التي كان يريد بها "القراءة المجهرية" *microlecture* للنص من أجل تسليط الضوء عليه من كل زواياه الممكنة، وليس التشريحية بمفهوم التفكيك أو التقويض.[28]

وفي تحليله التشريحي لأدب حمزة شحاتة يعتمد الغذامي نموذجين اثنين، الأول هو نموذج الجمل الشاعرية، والثاني هو نموذج الخطيئة والتكفير.

يقوم النموذج الأول على مقولة تداخل النصوص، ومعنى هذا أن كل كلمة أو جملة في النص "تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها في نفس النص، وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة".[29] "ولذا فإن التحليل التشريحي للنص، من أجل أن يعقد العلاقة بين النصوص المفترض تداخلها، لا بد أن يكسر النص إلى وحدات ويميزها ليقيم الصلة بينها وبين مداخلاتها. وهذه العملية لا بد أن تتضمن التمييز بين وحدة وأخرى من حيث قدرة الوحدة على الحركة. وبكل تأكيد فإن الوحدات لا تتماثل من حيث هذه القدرة. لأن هذه صفة إبداعية راقية جدا قلما تتيسر للمبدع إلا في حالات محددة، بينما تتقاصر هذه الصفة في مواطن كثيرة في نفس النص. ولذا فإننا نجد وحدة حرة وبجانبها وحدات مقيدة، مما يجبرنا على تمييزها عن بعض لأن التداخل يختلف تبعا لهذا التمايز".[30]

"ولذلك فإنني سعيت إلى تفكيك النصوص إلى وحدات، وسأسمي الوحدة "جملة" [...] [وهذه الجملة] تمثّل "صوتيم" النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها. [...] ولذا فإن الجملة قد تطول وقد تقصر، وبترها يفسدها. وهي تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية، لأن جملتنا هنا هي جملة قول أدبي تام لا تحده حدود النحو".[31]

ويضرب لنا مثلا بخمسة أبيات لدريد بن الصمة يجعلها "جملة أدبية" واحدة.

ثم يكمل الغذامي شرح نموذجه القائم على الجملة الشاعرية كما أشرنا إليه أعلاه: تبدأ القراءة التشريحية إذن "من النص لتفككّه إلى "جمل"، ويتم تمييز هذه الجمل وتصنيفها حسب مستواها الفني، ثم نقوم بإدراج كل مجموعة مع مماثلاتها في النصوص الأخرى لنفس الكاتب (بغض النظر عن

التمييزيات العرفية بين ما هو شعر وما هو نثر – فليس لدينا هنا شعر أو نثر وإنما الذي لدينا هو: النص الشاعري). ومن هذا التمييز والدمج للجمل نستخرج من الأعمال الكاملة نصوصا جديدة قمنا نحن بترتيبها. وبهذا فإننا قد نخرج مقاطع من قصائد ونضعها في أماكن أخرى، وربما وجدنا بيتا من الشعر جاء على أنه شعر ولكننا لا نلمس فيه "شعرية" فنحن عندئذ نبعده وننفيه إلى مكانه اللائق به، وفي المقابل قد نجد جملة جاءت وسط مقال نثري، ولكننا نلمس فيها قوة شعرية مشعة تثب بها من فوق النص لتكسر حواجز النصوص محاولة الفرار إلى عالمها الشعري. [...] وهذه هي الجملة الشاعرية (أي الشعرية بحق) التي تأبى إلا الانطلاق كإشارة حرة وتتيح لنا أن نؤسس منها ومن مماثلاتها نصا جديدا مفتوحا على كل النصوص الممكنة له. وهذا صنيع لا يمكننا فعله إلا بتشريح النص وتفكيكه إلى جمل. ومن هنا نستطيع كتابة "النص الشحاتي الشامل" الذي من خلاله نفسّر ونفهم فهما واعيا حركة الكاتب مع العالم، وصلته به قبولا أو رفضا. [...] كما يمكننا من تنقية الشعر مما هو ليس بشعر ومن ترقية القول الفني إلى رتبته اللائقة به". [32]

إذن هذه هي التفكيكية كما يريدها الغذامي، لا تبحث في شروخ النص وتناقضاته، ولا تريد إبطال تمركزه المنطقي، أو محاولة انغلاقه على معنى مستقر، وإنما تفككه إلى "جمل" تنتقي منها ما هو شاعري فقط وتهمل الباقي، ثم تجمعها مع الجمل الشاعرية التي وجدتها في نصوص أخرى لنفس الكاتب حتى ولو كانت مقالة أو نثرا، لتبني نصا كليا جديدا هو "العمل الكامل" "الذي هو مجموع ما كتبه حمزة شحاتة من شعر أو نثر أو مقالة أو أي مقولة أدبية شحاتية". "وبالتالي بناء "الشحاتية" التي هي النص المطلق لما خطه قلم حمزة شحاتة".[33] وكأني بالجمل أصبحت أقرب إلى جمل أخرى في نصوص أخرى

منها إلى الجمل التي تجاورها في النص نفسه. خرجنا من النص إلى مقولة جديدة لسنا نعرف كيف نسميها، مجموعة من المقاطع مركبة إلى بعضها البعض أو أعيد بناؤها على أساس واحد هو "الشاعرية". الجامع الوحيد الذي يجمعها هو "الانتماء" إلى مؤلف واحد، في حين أن "موت المؤلف" كان أهم مظهر من مظاهر التفكيكية والمشهد ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي. ثم لقد أصبح موضوع التشريحية أيضا تنقية الشعر مما ليس منه. ولم يعد النص يهدف إلى معنى وإنما إلى إحداث "الأثر" الجمالي طبعا، [34] وهذا ربما ما يجعل – إعادة البناء كما يفهمها الغذامي – ممكنة.

ثم يؤكّد الغذامي أن هذه هي مهمة الناقد، فلئن كان من غير الممكن أن يتخلص المبدع من الجمل غير الشعرية في شعره ونثره وكتاباته، فعلى الناقد أن يميّز هذا النوع من الأدب حتى لا يختلط بالرائع منه. وهذا بالضبط ما فعله هو مع أدب حمزة شحاتة: "ولقد عمدت حينئذ إلى عزل ما هو "شعري" وضممته إلى "الجمل الإشارية الحرة" بينما أغفلت الباقي". [35]

إن الغذامي هنا يبني نموذجه على أرضية هشة جدا، وشديدة الانزلاق، لأنه في سبيل هذا النموذج – كما يقول صراحة – أسقط الحدود بين ما هو شعر وما هو نثر، [36] فلم يعد هناك فاصل يفصل بينهما، وبذلك يكون قد حل بحركة سحرية بسيطة من يده أعوص مشكلة في الأدب، وهي ما الذي يميّز الشعر ويجعل منه شعرًا. وبالحركة السحرية نفسها نسف مقولة "النص"، فلم يعد النص يشكّل وحدة عضوية كما كان في السابق، ولم تعد مهمة النقد أن يفسّر ويفهم العلاقات الكلية التي تربط جزئيات النص الواحد، وإنما أصبحت مهمته أن يكشف عن " علاقات كلية تربط جزئيات معينة من عمل معيّن مع جزئيات أخر في نصوص أخرى لنفس المبدع. وهي جميعها نتاجٌ موحد

الهوية، لأنها تولدت داخل رحم واحد، وتحمل في طياتها خصائص متماثلة، لأنها صهرت جميعها داخل نفس البوتقة. وهي ربما تماثلت وتطابقت – وإن تباعدت مواطنها – حتى لتتماثل جمل من نصوص متفرقة تماثلا يوحد فيما بينها، ويؤسس فيها علاقاتها، أكثر من تماثلها مع جمل تجاورها في نفس النص، لكنها تختلف عنها في قيمتها الفنية. وهذا ما جعلنا نفكك النصوص إلى جمل، فنأخذ ما كان منها شاعريا ونضمه إلى مثيلاته في النصوص الأخرى، ونبعد منها ما هو غير شاعري ونغفله من دراستنا، ولا نجعل وروده في نفس النص سببا لاعتباره، وذلك عندما لا تبلغ الجملة مستوى الأداء الشاعري، ومجاورتها لجملة شاعرية لا يشفع لها لدى القارئ، ولا يستلزم منا أن نقيم لها دورا في قراءتنا. وليس التجاور هنا إلا مجرد تزامل وقتي يحدث من تداخل التصارعات وقت الإنشاء، وهذا يوجد مجاورة لغوية وينتج عنه البناء الخاص لذلك النص المعين، ولكنه بناء قاصر ومحدود ومغلق. بينما "التماثل" يتحرك بطاقة فنية تؤسس علاقة دائمة يحدث عنها ما يمكن تسميته بالبنية الكلية لعمل الأديب ككل أي النموذج القرائي الشامل. وبذلك نفرّق بين "التجاور" بين الجمل مما هو نتاج المصادفة الإنشائية، وبين "التماثل" فيما بينها مما هو نتيجة للتفاعل الحضاري والنفسي للكاتب في معاناته للصياغة الإبداعية: الإنشاء اللغوي". [37]

إذن تحلّ مَحل مقولة "النص" مقولة جديدة هي "عمل الأديب ككل" ولكن ليس باعتباره مجموع أعماله كلها، وإنما باعتباره مجموع من شتات مختلف، من أجزاء ومقاطع مقتطعة ومجزوءة من نصوص كثيرة نجمعها ونولِّف بينها – لا نعرف كيف – في "نص واحد جديد". ولم نعد نفهم كيف تكون علاقة التجاور بين الجمل داخل النص الواحد مجرد "تزامل وقتي"،

وينجم عنه بناء نصي "قاصر ومحدود ومغلق"، في حين أن "التجاور" و"التعالق" الحق يكون بين الأجزاء المجزوءة والمقاطع المقتطعة من نصوص مختلفة ومتفرقة بين الشعر والنثر والمقالة !!

وهذا أمر طبيعي جدًا (؟؟!!) كما يقول الغذامي، "ومثله كذلك لو أخذنا ثمار هذه الشجرة ولتكن برتقالا، فجمعناها مع ثمار برتقالة أخرى، لكان هذا أمرا طبيعيا جدا، وهذا ما سنفعله حينما نقوم بجمع وحدات الجمل الشاعرية من قصائد ونصوص متفرقة ثم نقوم بجمعها مع بعضها البعض، وكأنها ثمار لأشجار تجانست، مما يجعل الجمل كليات عضوية تميزها الشاعرية وتوجهها نحو بناء النموذج". [38]

يؤسس الغذامي لنموذجه الأول الذي يبدو أنه شعري خالص، ليفاجئنا بنموذج ثانٍ يقوم على "الدلالة" التي أقصاها قبل حين فقط.

نموذج الخطيئة والتكفير: يقول الغذامي منتقلا من الجانب الشعري إلى الجانب الدلالي: "ومن خلال هذه الوظيفة الفنية للجملة يصبح العمل الأدبي بمجمله إشارات دلالية إلى النموذج الأعلى لذلك العمل الذي هو جماع إنتاج الأديب المعين. ودلالات العمل هذه هي دلالات ضمنية غالبا ما تكون مبهمة".[39]

وهنا حق لنا أن نتساءل بكل براءة، هل تتم عملية إعادة البناء على أساس "الشاعرية" أم على أساس "نموذج دلالي"؟ ببساطة لأن النموذجين متناقضان تماما.

ومن خلال قراءته لأدب حمزة شحاتة (شعرا ونثرا وحكمة ورسائل) برزت له المرأة بكل معانيها وصورها ووجوهها المتناقضة، وكذا صورة الرجل يقف في مواجهتها في امتحان صعب جدا. ثم يربط هذه العلاقة (الرجل/ المرأة) بالخطيئة القديمة، بتاريخ البشر الأزلي وقصته الأولى، وهي قصة من الثنائيات الكثيرة المتعارضة المتناقضة. ويدعم الغذامي الرواية المسيحية فيجعل المرأة هي سبب الخطيئة، فيجعلها في المركز ويضيف إليها عناصر جديدة: التفاحة والمنفى (الأرض)، والهبوط أو الطرد والنفي والشعور بالندم والإثم، والوعد بالفردوس إن هو عمل بشروط العودة، "وهكذا يدخل آدم ومن بعده "بنوه" في صراع دائم بين قطبين أزليين هما الخطيئة والتكفير".[40]

ومن هنا تصبح علاقة شحاتة مع المرأة تمثلا أدبيا لقصة البشر من خلال أبيهم. فتحكمه في علاقته بالمرأة كل الثنائيات السابقة أعلاه: الحب والخوف. "وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة".[41]

إن العلاقة بين شحاتة والمرأة قائمة على الخوف والإغراء، فتكون صورة التفاحة مركزية، إنها محرمة لكنه يقع في فخ الإغراء فيتناولها ويأثم "وهكذا كان شحاتة فهو يحذّر نفسه بادئ ذي بدء من الارتباط بالمرأة [...] ولكنه يقع في حبائلها أخيرا ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية". [42]

ويبدو أن النص الآن لم يعد مرتبطا باللغة ومفتوحا عليها، ولم يبق ثمة أية دعامة ترفد الحس التفكيكي أو حتى البنيوي لدى الغذامي، ولم يعد النص وثيق الصلة بمؤلفه فقط، بل أصبح صورة عن معاناته وعقده النفسية، وبكل بساطة فقد وصلنا إلى المخرج الذي لم نفكّر فيه إطلاقا : التحليل النفسي للأدب: "وبذلك يرتكب الإثم ويقترف الخطيئة، مكررا بذلك صنيع أبيه آدم من قبل، والآثم لا بد له من عقاب ولهذا فإن شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة، ويحرّم عليها كل متع الحياة، فلا وظيفة ولا زواج، ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر، ويحرّم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئا من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة. ويكتب على نفسه "الشقاء" لأنها أثمت بارتكابها للخطيئة كما أثم آدم عليه السلام فأخطأ، وكان جزاؤه الهبوط من الأرض مبعدا عن الفردوس. وكذلك شحاتة يطرد نفسه من الفردوس وينفيها إلى الأرض". [43]

وهكذا تكتمل حلقات النموذج الست: آدم وحواء والفردوس والأرض والتفاحة وإبليس. [44]

"وهو نموذج سداسي تتحرك نحوه نصوص أدب شحاتة لتشكل به نموذجها الأعلى وهو "النص الشحاتي التام". ولقد نبع هذا النموذج من قلب النصوص الشحاتية". [45]

ثم فرضًا لو سلّمنا بمعقولية النموذج الدلالي، أليس مركزية الدلالة وحدوية الدلالة هي ما تريد التفكيكية تقويضه؟ هل يمكن اختزال أدب حمزة شحاتة كله في هذا النموذج؟ ألم يقل الغذامي مع رولان بارث والتفكيكيين أن النص يتحدى كل حواجز العقلانية والقرائية وقواعدهما وبذلك فهو يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التقليدية، وأنه غير قابل للانغلاق أو التمركز لأنه يتميز بالتحول اللامحدود للمدلولات؟ [46] إن رائحة "التمركز" هنا عند الغذامي تزكم الأنوف في حين أن التفكيكية تقوم في روحها على نقد المركز ونفيه.

ورغم هذا كله، ورغم البعد الفرويدي في تحليل الغذامي حيث يؤكد أن النموذج الدلالي الذي يقترحه علينا يجعلنا "نستطيع أن نفهم أدب شحاتة، وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة"، [47] إلا أنه يصر على أن ما يفعله من صميم المنهج التشريحي: "وقراءتنا لهذا النموذج الشامل كانت تستلزم منّا نهجًا "تشريحيا" يقوم على تفكيك العمل من أجل إعادة تركيبه. ولقد أمدتنا المدرسة التشريحية في النقد بوسائل هذا النهج، وكان خيط المرأة هو المفتاح الذي ما إن استللناه حتى تلاحقت في إثره كافة العناصر. *وهذا النهج كان يستدعي منا أن نضم ما يبدو ظاهريا على أنه شتات متفرق – نضمه ليصبح عملا واحدا منتظما. وهذا جعلنا نأخذ بالجمل الشاعرية فنفتح لها طريقا للتداخل فيما بينها ونرفع عنها قيود حدود النص. وبذلك تتحرك الجملة الشاعرية الواحدة من داخل أحد النصوص النثرية لتتعانق مع مثيلتها في نص يعد فنيا على أنه شعر* . وهذا يكسر مفهوم عزلة القصيدة أو ما يسمى وهمًا بوحدتها". [48]

وعند هذه النقطة لا يخرج الغذامي عن روح التفكيكية فقط بل ويتعدى عليها تعديا سافرا صارخا من حيث يشعر أو ربما من حيث لا يشعر.

إن هدف الغذامي الأخير من دراسته "التشريحية" لأدب شحاتة كما حدده بنفسه: هو أن يجمع ثمارا يانعة مختلفة يقطفها من أشجار شحاتة الأدبية المختلفة أيضا ويشكل منها مائدة تتفتح لها نفس كل عاشق للأدب والجمال.[49] وهذا كفيل بأن يبيّن لنا موقع تشريحية الغذامي من التفكيكية.

ويعترف الغذامي أن تشريحيته تقوم على مبدأ توفيقي يقوم على الاستثمار في جملة من المقولات النقدية التي تتنوع كثيرًا وتجمع في الأخير بين اتجاهات مختلفة بل ومتضاربة في بعض الأحيان، فهو يتناول مبادئ "الشاعرية" و"البنيوية" و"السيميولوجيا" و"التشريحية" التي تنطلق وتتأسس كلها في نظره من مبادئ "الألسنية" "ليأخذ منها منهجه في النقد" .[50] ولهذا فإنه من الطبيعي أن تختلط تشريحيته و"تتلوث" و"تتشوه" بمفاهيم المناهج الأخرى التي يبدو أن الغذامي يستثمر فيها كلها كما ذكرنا أعلاه. مفاهيم "السياق" و"الشفرة" و"الشاعرية" و"الأثر" الذي يمارسه النص و"تفسير النصوص" (نظرية القراءة والتأويل)، و"تداخل النصوص" أو "التناص الداخلي" بما هو تقاطع للنص مع نصوص أخرى للكاتب نفسه، و"التناص" بمفهوم جيرار جينات بما هو "جامع النص" حيث تدرج القصيدة ضمن جنسها الأدبي الذي تنتمي إليه... الخ *(انظر: الغذامي، الفصل الأول)* ، وكل هاته المفاهيم لا تمت بصلة إلى الممارسة التفكيكية.

وحتى عندما يستخدم الغذامي المصطلحات والمفاهيم التفكيكية فغالبا ما يستعملها "بدلالات إجرائية خاصة تفرغها من محتواها الاصطلاحي، ومن ذلك استعماله لمفهوم "الأثر" الذي [هو] أدنى إلى مفهوم *effet de sens* لدى غيوم منه إلى مفهوم trace عند ديريدا".[51] ويظهر ذلك جليا في تأكيده أن "النص لا يكتب إلا من أجل الأثر، إذ لا أحد يكتب شعرا لينقل إلينا أقوال

الصحف، وإنما يكتب الشعر طلبا لإحداث "الأثر". [52] ثم يجعل هدف التشريحية هو البحث عن هذا الأثر وتصيده واستخراجه من جوف النص كما يقول،[53] وهي غاية بعيدة جدا عن اهتمامات التفكيكية الحقة.

ولكن محمد أحمد البنكي يعتبر كتاب الغذامي وكذلك الأصداء القوية التي أثارها "علامة ملحوظة في التدليل على تزايد الاهتمام العربي بقراءة ديريدا ومحاولات توظيف استراتيجيات التفكيك"، [54] في حين يُكسب فاضل ثامر كتاب الغذامي الريادة العربية في مجاله، ويرى أنه أول دراسة نقدية عربية تعلن انتماءها لمنهج القراءة التفكيكية. [55] أما معجب الزهراني فيرى بأنه "أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا الجمالية المتعلقة بالنص الأدبي إنجازا وتلقيا ومن منظور حديث وجديد تماما على الخطاب النقدي التقليدي السائد في هذه المنطقة إلى وقت قريب". [56] ويؤكد أيضا بأن هذا الكتاب "هو أول إنجاز نقدي في الجزيرة العربية يسعى إلى التعريف بالاتجاهات النقدية الألسنية الحديثة ويعمل على استثمارها نظريا ومنهجيا". [57] وهي المشايعة والمبايعة نفسها التي نجدها عند محمد جمال باروت، حيث يؤكد "الدور التأسيسي الذي لعبه "الخطيئة والتكفير" في إنتاج "أول وأهم" محاولة لتأسيس النظرية واستثمارها نظريا وتطبيقيا في المتن النقدي السعودي خصوصا وفي منطقة الخليج العربي عموما، وفي المتن النقدي العربي الحديث كذلك". [58]

ومن جهة أخرى نجد محمد أحمد البنكي يلفت الانتباه إلى سمة طاغية في "تشريحية" الغذامي، فهو يرى أن نقل المفاهيم والأفكار والنظريات إلى لغة أخرى أو حقل معرفي آخر نشاط تحويلي بالضرورة، ويعتبر كتاب "الخطيئة والتكفير" – وهو ينقل أفكار دريدا – "نموذجا لما يصاحب هذا النشاط التحويلي من تحوير وتطوير وتغيير وتكييف". [59]

ويذهب البنكي إلى أن الغذامي يعرض المفاهيم والمتصورات بلغة شاعرية أو مجازية وهو نمط خاص من أنماط الأداء الفلسفي، ذلك أن اللغات الشارحة مهما حاولت الموضوعية والحياد والنقل المباشر والدقيق إلا أنها لا محالة ستقع في التصوير والتشبيه والتقريب، فيتشابك الاصطلاحي بالمنزاح عن المعيار والتقعيدي بالتخييلي. ومن هنا يقع في الزلل كل متتبع لما يعرضه الغذامي حول التفكيك، إذَا هو لم يأخذ هذه المسألة بعين الاعتبار. [60] فالغذامي – في نظر البنكي دوما – مثل رولان بارث، تتحرك تصوراته ومفاهيمه في دينامية جمالية متحررة من قيود الإشارة، "إنه يقدم نص متعة فيما هو يصوغ خطابا معرفيا يميل إلى التماسك. ونصه لذلك نص متوتر دائما، من حيث هو يريد الإفادة وزيادة، ويروم الأداء والتحسين الذي يغلف ذلك الأداء". [61]

وإذا أضفنا إلى ذلك انزلاقية وزئبقية المفاهيم المفتاحية في التفكيك في لغة ديريدا وبول دي مان وغيرهما من التفكيكيين، "فإن التلابسات والتداخلات التي تعرض في قراءة الغذامي لاستراتيجيات التفكيك [تصبح] طبيعية، وواردة، ومتوقعة". [62]

ولكننا نعتقد أن "تشريحية" الغذامي لم تكن شاعرية إلى الدرجة التي أشار إليها البنكي، بل بالعكس تماما، فالغذامي في الكثير من المناسبات يشرح تفكيكيته الخاصة أو ما يفهمه هو من التفكيكية كنظرية وما يريده منها كممارسة، فنجده يتحدث – بوضوح كبير، وبلغة واضحة – عن مقولات لا تمت إلى التفكيك بشيء.

بل ويتحوّل الأمر عنده إلى الجمع بين مناهج مختلفة متناقضة في روحها وتوجهاتها وممارساتها، كالنصانية، والبنيوية، والسيميولوجيا،

والتفكيك الذي يسميه هو التشريح، وحتى المنهج النفساني *(انظر: الغذامي، الفصل الثاني)* ، فيتحوّل المنهج عنده إلى تلفيق – وليس توفيقا – بين هذه المناهج المختلفة التي لا تقبل الاندماج والذوبان في بوتقة واحدة، بل ويتحوّل الأمر عنده إلى نوع من التناقض والخلط والفوضى المنهجية، ولكن البنكي يطرح المسألة من زاوية أخرى، فهو ينظر إلى مقترحات الغذامي وأطروحاته على أنها "تتوفر على دينامية متحولة وموّارة، تأخذ وتدع، وتغيّر وتبدّل، وتبقي وتذر متعاملة مع المفهوم بروح قلقة وشكّاكة ومستعدة لإعادة النظر. هكذا تطفو مفاهيم وتعود وتنزلق لتطفو من جديد أو تغور في القيعان السحيقة مخلفة مناخا متسامحا متخففا من ربقة الحدود المغلقة والانضباطات المحسومة المريحة المستريحة". [63] ولكن يبدو لنا أن الراحة المريحة المستريحة وجدها الغذامي – على العكس مما يذهب إليه البنكي – في هذا التملص بالضبط من التقيد بروح المفاهيم ودلالاتها الأصلية وحدودها.

إن محمد أحمد البنكي يضع الغذامي تحت مظلة واحدة مع نيتشه وهيدغر وفلاسفة الاختلاف من بعده، لأنه يشترك معهم في "التجاسر على سلطة المفهوم ومناوشة الذهنية التي تميل إلى إغلاق المصطلح وتحديد الأفكار الثاوية خلفه". [64] ومن هذا المنطلق – يقول البنكي – "ربما غدت أغلب المحاولات التي حاولت أن ترى في عبد الله الغذامي نسخة عربية من دريدا بعد دوّي "الخطيئة والتكفير" مجانبة للصواب". [65]

ولكن إذا كان من الواضح أن البون شاسع بين الغذامي وديريدا، فإن السؤال الذي يبقى ملحاحا هو علاقة التشريحية الغذامية بالتفكيك ككل في روحه وتوجهه وأدواته ومفاهيمه. فهل تشريحية الغذامي وجه من أوجه التفكيك أو تيار من تياراته، أم على العكس من ذلك كما كان يقول البنكي

أعلاه هي تجاسر على التفكيكية ومراجعة لها؟ نعتقد أن تشريحية الغذامي تضيع هنا بالضبط عند مفترق الطرق.

ويخلص وغليسي إلى الخلاصة التي لطالما انتظرنا الوقوع عليها: "كل هذا الكلام التفكيكي (التقويضي) العربي النظري، الذي يسعى إلى محاكاة المفهوم الغربي، من الصعب الوقوع عليه مترجما في شكل ممارسات نقدية تطبيقية، وجل ما وقعنا عليه إنما كان يفعل تطبيقيا نقيض ما يقوله نظريا، وكان يحلل ويشرح ويفكك ثم يبني في إطار هو أدنى إلى التصور البنيوي منه إلى التقويض (التدميري !)". ويشير إلى الغذامي باعتباره نموذجا حيا لتأكيد الانحراف الإجرائي عن الأصول المنهجية الغربية[66].

أما "التشريحية" فهي "التفكيكية الغذامية"، إنها ليس ما تريده التفكيكية من النص، ولكنها ما يريد الغذامي من التفكيكية، فكثيرا ما يغيّب الغذامي الدلالة الاصطلاحية الغربية للتفكيكية، ليعوّضها – كما رأينا أعلاه – بدلالة إجرائية تعكس استعماله الخاص لها[67].

وباختصار شديد فإن تشريحية الغذامي وتفكيكية ديريدا بينهما برزخ، لا تبغيان[68].

الإحالات

* – صحيفة المثقف، العدد 1406، الاثنين 2010/05/17 (على شبكة الانترنت)

1 – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، دراسة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 64

2 – انظر : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 340

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 – المرجع نفسه، ص 344.

5 – *qu'est-ce que la deconstruction* ? Jacques Derrida, Le Monde, mardi 12 October 2004. Propos recueillis par R.-P. D. (article sur Internet).

6 – انظر : يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 344.

7 – ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص 53–54.

8 – المرجع نفسه، ص 13–14.

9 – انظر : يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 351.

10 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

11 – المرجع نفسه، ص 352.

12 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

13 – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 232، 1998، ص 388.

14 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

15 – عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، 2003، 280.

16 – انظر : يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 353.

17 – المرجع نفسه، ص 343.

18 - *deconstruction et différance*, Par Lucie Guillemette et Josiane Cossette, Université du Québec à Trois-Rivières (article sur Internet).

19 - محمد أحمد البنكي، دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، 2005، ص 286-287.

20 - طالب مهدي الخفاجي : مشكلة المصطلح النقدي (مقال من الأنترنت).

21 - المرجع نفسه.

22 - المرجع نفسه.

23 - انظر : عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، هامش ص 52.

24 - انظر : المرجع نفسه، ص 54.

25 - انظر : يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 345.

26 - عبد الله محمد الغذامي، ص 88.

27 - عبد الله الغذامي، ص 88-89.

28 - عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 61.

29 - عبد الله محمد الغذامي، ص 92.

30 - المرجع نفسه، ص 93.

31 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

32 - المرجع نفسه، ص 95.

33 - المرجع نفسه، ص 91.

34 - المرجع نفسه، ص 97.

35 - المرجع نفسه، ص 106.

36 - المرجع نفسه، ص 116.

37 - المرجع نفسه، ص 117.

38 - المرجع نفسه، ص 118.

39 - المرجع نفسه، ص 112.

40 - المرجع نفسه، ص 114.

41 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

42 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

43 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

44 – المرجع نفسه، ص 115.

45 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

46 – المرجع نفسه، ص 64.

47 – المرجع نفسه، ص 115.

48 – المرجع نفسه، ص 116، إبراز الخط من لدنّا.

49 – المرجع نفسه، ص 119.

50 – المرجع نفسه، ص 31.

51 – يوسف وغليسي، مرجع سابق، 356.

52 – عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، ص 56.

53 – انظر : المرجع نفسه، صفحات 56، 58–59.

54 – محمد أحمد البنكي، مرجع سابق، ص 119.

55 – المرجع نفسه، ص 120.

56 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

57 – المرجع نفسه، ص 121.

58 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

59 – المرجع نفسه، ص 123.

60 – المرجع نفسه، ص 124.

61 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

62 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

63 – المرجع نفسه، ص 125.

64 – المرجع نفسه، ص 126.

65 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

66 – يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 353.

67 – المرجع نفسه، ص 356.

68 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تقنيات استخدام الاستعارة الأدبية الجديدة
من منظور معرفي معاصر

أ. عمر بن دحمان
جامعة تيزي وزو

يرى جورج لا يكوف في مقال له بعنوان "النظرية المعاصرة للاستعارة[1] أن دراسة الأستعارة الأدبية هو توسيع لدراسة الاستعارة اليومية (أي المستخدمة في المحادثات اليومية)... وبما أن نسق الاستعارة اليومية هو مركزي لفهم الاستعارة الشعرية، وبما أن مركزيته مستمدة من كونه مطلوبا لصنع معنى لمعظم الحالات الشعرية، فإن البداية ستكون مع هذا النسق اليومي ومن ثم الانتقال إلى أمثلة شعرية.

ليست الاستعارة، كما يرى لايكوف، كلمة يتم تحديدها بأنها تعبير لغوي جديد أو شعري حيث تستخدم كلمة أو أكثر لتصور ما خارج المعنى الوضعي له من أجل التعبير عن تصور مشابه. بصيغة أخرى، ليس مكان الاستعارات اللغة إطلاقا، إنما في الطريقة التي نتصور بها مجالا ذهنيا ما من خلال مجال آخر. وهكذا فتخصيص هذه الترابطات عبر المجالات هو ما يعطي نظرية عامة للاستعارة. والأمر يتعلق هنا تحديدا بالتصورات المجردة[2] كالزمن والحالات العاطفية والتغيرات والعلاقات السببية والأغراض وغيرها.

يقترح لايكوف كاستعمال معاصر، أن مصطلح استعارة يعني ربطا بين المجالات في النسق التصوري [أي أنها عملية ذهنية]. بينما يحيل

مصطلح تعبير استعاري على التعبير اللغوي (كلمة أو عبارة أو جملة) الذي هو تحقق خارجي لمثل هذا الربط عبر المجالات. هذا التحديد الأخير هو ما كانت كلمة استعارة تحيل عليه في النظريات القديمة التي كانت تنظر للاستعارة على أنها مسألة لغوية وليست مسألة تفكير أو مسألة تصورية. لذلك نظرت وجهات النظر الكلاسيكية إلى التعبير الاستعاري على أنه من المفترض أن يكون منافيا للاستعمال العادي واليومي للغة. فاللغة اليومية لا تتضمن استعارات، بما أن هذه الأخيرة تستخدم آليات هي خارج نطاق اللغة الوضعية اليومية. هذه النظرة ثبت خطؤها من وجهة النظر المعرفية. وكانت بداية تجاوز هذه الفرضيات الخاطئة أول مرة مع مايكل ريدي في بحثه الموسوم بـــ "استعارة المجرى"[3] The Conduit Metaphor (1978) الذي أثبت من خلال بحث لغوي دقيق أن اللغة اليومية العادية هي في المقام الأول استعارية، مبددا بذلك النظرة التقليدية القائلة أن الاستعارة هي من عالم الشعر أو المجاز وفقط. لقد بين هذا الباحث أن مقام الاستعارة هو الفكر وليس اللغة، وهي جزء رئيس لا غنى لنا عنه لطريقتنا العادية والوضعية في تصور العالم، وأن سلوكنا اليومي يعكس فهمنا الاستعاري لتجربتنا في هذا العالم.

نذكر في هذا الصدد بالافتراضات التقليدية الخاطئة كما أوردها لايكوف[4] في مقاله المنوه به هنا، لأجل الوقوف على طبيعة النقلة الجذرية الحاصلة في رؤية الاستعارة ودراستها دراسة معاصرة. هذه الافتراضات هي:

- جميع اللغة الوضعية اليومية هي حرفية، وليس هناك ما هو استعاري .
- يمكن لجميع الموضوعات فهمها حرفيا، دون استعارة .

- اللغة الحرفية فقط يمكن أن تكون بصفة محتملة حقيقية أو كاذبة .
- جميع التعاريف الواردة في قاموس اللغة هي حرفية وليست استعارية .
- التصورات المستخدمة في نحو اللغة هي حرفية كلها، ولا واحدة هي استعارية .

يرى لايكوف أن الفرق الكبير بين النظرية المعاصرة للاستعارة ووجهات النظر قبل عمل ريدي، يكمن في هذه المجموعة من الافتراضات. والسبب في هذا الاختلاف هو أنه تم اكتشاف في السنوات التي تلت وضع نسق ضخم من الاستعارات التصورية اليومية والوضعية. إنه نسق الاستعارة الذي يبنين نسقنا التصوري اليومي، بما في ذلك أكثر التصورات المجردة وتلك الكامنة وراء الكثير من اللغة اليومية. اكتشاف هذا النسق الهائل هدم التمييز التقليدي حرفي- مجازي، لأن مصطلح حرفي (literal) كما تستخدم في تحديد التمييز التقليدي، تحمل في طياتها كل تلك الافتراضات الخاطئة. الفرق الكبير بين النظرية المعاصرة والكلاسيكية يقوم على أساس هذا التمييز القديم (حرفي- مجازي) الذي بسببه، ربما يعتقد المرء أنه بالإمكان الوصول إلى التفسير الاستعاري للجملة بواسطة البدء مع المعنى الحرفي وتطبيق بعض العمليات الخوارزمية (الحسابية) لأجل الوصول إلى هذا التفسير... وبصفة عامة هذه الكيفية ليست التي تعمل بها الاستعارة .

مثال عن الاستعارة التصورية الوضعية وتوسيعها:

يقترح لايكوف هذا المثال لتوضيح نظريته المعاصرة حول الاستعارة. هذا المثال وغيره من الأمثلة التي تأتي في معظمها من مجال الاستعارة الوضعية اليومية، ليتم بعدها الانتقال إلى مناقشة الاستعارة الشعرية بعد

مناقشة النسق الوضعي، إذ إن معرفة النسق الوضعي كما سبقت الإشارة هو مطلوب لإعطاء معنى لمعظم الحالات الشعرية.

يتعلق المثال المقترح بالاستعارة التصورية: **الحب (هو) سفر.**

هنا يتم تصور الحب على أنه سفر، وقول أحد المحبين: إن علاقتنا وصلت الى طريق مسدود، يعد تحققا لغويا لهذه الاستعارة التصورية ضمن تحققات أخرى عديدة ذات صلة بهذه الاستعارة.

ينطوي القول السابق على أن العلاقة بين المحبيْن قد تعثرت، وأنه لا يمكنهما الاستمرار في الطريق الذي كانا يسيرانه، وأنه عليهما الرجوع. أو التخلي عن العلاقة تماما. هذه ليست حالة معزولة. فالعديد من التعابير اليومية يتأسس على تصورات الحب (هو) سفر، إن التعابير هذه لا تستخدم فقط للتحدث عن الحب، ولكن للتفكير حول هذا الموضوع أيضا. بعضها يكون بالضرورة عن الحب، وبعض آخر يمكن أن يفهم على هذا النحو: انظر إلى المدى الذي وصلنا إليه. كان هذا طريقا طويلا ووعرا. لا يمكننا أن نعود أدراجنا الآن. نحن في مفترق الطرق. قد يتعين أن يمضي كل واحد منا في سبيله. هذه العلاقة لا تتحرك أبدا. علاقتنا خرجت عن مسارها. ارتباطنا مهدد بالسقوط في الهاوية. قد نضطر لإنقاذ هذه العلاقة .

هذه هي التعابير العادية واليومية. فهي ليست شعرية. كما أنها ليست مستخدمة بالضرورة لإعطاء تأثير بلاغي خاص. إن عبارة مثل: انظر إلى المدى الذي وصلنا إليه، والتي لا تعبر بالضرورة عن الحب، يمكن بسهولة أن تفهم على أنها تجري عليه إذا ما تلفظ بها أحدهم.

هنا يطرح لايكوف باعتباره عالما لسانيا معرفيا، سؤالين عن المبدأ العام الذي يتحكم في هذه التعابير اللغوية المتعلقة بالأسفار وكيفية استخدامه

لها -أي المبدأ- لتخصيص تصور الحب؟ وكيف يتحكم هذا المبدأ أيضا في قوالب استنتاجنا عن الأسفار واستخدام القوالب نفسها للتفكير في الحب؟

يرى لايكوف أن هناك مبدأ عاما واحدا يجيب عن هذين السؤالين، هذا المبدأ لا يتعلق بقواعد اللغة ولا بالمعجم، وإنما هو جزء من النسق التصوري المندرج خلف اللغة: إنه مبدأ فهم مجال الحب من خلال مجال الأسفار. المبدأ يمكنه أن يتحدد بصورة غير شكلية مثل السيناريو الاستعاري التالي: المتحابان مسافران في رحلة معا، لهما أهداف حياة مشتركة تبدو كغايات سيتم الوصول إليها. العلاقة هي مركبتهم، التي تتيح لهما تحقيق هذه الأهداف المشتركة معا. العلاقة ينظر إليها كتحقيق لغرضهما، طالما أنها تسمح لهم بتحقيق تقدم نحو تحقيق أهداف مشتركة. هذا السفر ليس سهلا. هناك معوقات وهناك أماكن (مفترق طرق) حيث يتخذ القرار عن الاتجاه الذي يسلكانه وعما إذا كانا يحافظان على مواصلة السفر معا أم لا. الاستعارة تتضمن فهم مجال واحد من التجربة كالحب من خلال مجال مختلف جدا من التجربة كالأسفار. أي بأكثر تقنية، يمكن فهم الاستعارة بوصفها ترابطا أو عملية ربط a mapping (بالمعنى الرياضي) من المجال المصدر (في هذه الحالة، الأسفار) إلى المجال الهدف (في هذه الحالة الحب). الترابط يكون مبنينا بإحكام هناك توافقات أنطولوجية[5]، وفقا لأيّ من الكيانات الموجودة في مجال الحب (المتحابان، تحقيق الأهداف المشتركة، الصعوبات، وعلاقة الحب) توافق نسقيا الكيانات التي هي في مجال السفر (المسافرون، المركبات، والوجهات) وعليه يكون:

- المتحابان يوافقان المسافرين .
- علاقة الحب توافق المركبة .

- الأهداف المشتركة للمتحابين توافق الوصول إلى غاياتهما المشتركة في السفر.

- الصعوبات في العلاقة توافق العقبات التي تحول دون السفر.

ينبه لايكوف هنا إلى أنه من الخطأ الشائع الخلط بين اسم الترابط، أي الحب (هو) سفر، بالترابط في حد ذاته. الترابط هو مجموعة من التوافقات. وبالتالي، كلما تمت الإشارة إلى استعارة ما بواسطة مساعد التذكر مثل: الحب (هو) سفر، ستكون الإشارة هنا إلى هذه المجموعة من التوافقات. وإذا ما تم الخلط بين الترابطات وبين أسماء الترابطات، يمكن أن ينشأ سوء فهم آخر. أسماء الترابطات عادة ما يكون لها شكل افتراضي (أو اقتراحي) مثل: الحب (هو) سفر. ولكن الترابطات في حد ذاتها ليست افتراضية (...). الاستعارات هي ترابطات، أي مجموعة من التوافقات التصورية. إن الترابط الحب- ك- سفر (LOVE-AS-JOURNEY) هو مجموعة من التوافقات الأنطولوجية التي تخصص التوافقات المعرفية (epistemic correspondences) بربط معرفتنا عن الأسفار بمعرفتنا عن الحب. وهذه التوافقات تسمح لنا بالتفكير في الحب باستخدام المعرفة التي نستخدمها في التفكير حول الأسفار.

أما عن التوسعات الجديدة للاستعارة الوضعية فيقترح لايكوف المثال التالي المأخوذ من كلمات أغنية وهو: [6] *We're driving in the fast lane on the freeway of love*

هذا المثال الذي يمكن ترجمته هكذا "إننا نقود في ممر ضيق سريع على الطريق السريع للحب" يمثل توسعة للاستعارة التصورية الوضعية **الحب (هو) سفر**، فواقع أن هذا الترابط [أي الحب (هو) سفر] يعتبر جزءا ثابتا

من نسقنا التصوري هو ما يفسر لماذا تكون الاستخدامات الجديدة والتخيلية للترابطات مفهومة على الفور في ضوء التوافقات الأنطولوجية وغيرها من المعارف السابقة عن الأسفار. فأن تقود مركبة على طريق سيار، عليك أن تقطع شوطا طويلا في زمن قصير. ويمكن لهذا الانتقال أن يكون مثيرا وخطرا. هنا الترابط الاستعاري العام يربط هذه المعرفة السابقة حول القيادة بالمعرفة حول علاقات الحب. وعليه فالخطر المتعلق بالمركبة يربط بالعلاقة العاطفية (قد لا تدوم) أو بالركاب (المتحابان قد يتأذيان عاطفيا) أما الإثارة من سفر- الحب فهي إثارة جنسية...وهكذا.

نكتفي هنا بإيراد هذا المثال لإعطاء نظرة أولية عن مفهوم الاستعارة التصورية الوضعية وكيفية توسيعها أو تمديدها، لننتقل الآن للحديث عن استخدام الاستعارات في القصائد والتقنيات التي يتصرف بها الشعراء في الاستعارات الوضعية المألوفة لتشييد استعارات جديدة.

استخدام الاستعارات في الشعر: في بحثه المعنون بـــ" فهم الاستعارة : المقاربة المعرفية المركزة على تعيين وتأويل الاستعارات في الشعر"[7] يرى الباحث Filiz DUR من جامعة كوكوروفا (تركيا) أن "البحث في أشكال وبنية ووظائف الاستعارة قطع شوطا بعيدا خلال السنوات الثلاثين الماضية. ولذلك، فالاعتقاد بأن الاستعارات هي «انحراف»، و«غير ملائمة»، و«لغة يستعملها الشعراء والسياسيون»، قد تحدته رؤية جذرية .

الرؤية الجديدة للاستعارة تحدت النظرية التقليدية بطريقة متماسكة ونسقية. وخلال العقدين الأخيرين شوهد اهتمام كبير بالاستعارة بوصفها «آلية مركزية» للاشتغال المعرفي البشري"[8].

ويضيف الباحث في مقدمة دراسته أن "الاستعارات هي شائعة، إنها في أوصافنا، وتمييزنا، وأفكارنا. والأدب هو جملة وسائل من خلالها، ينقل الكتّاب آراءهم وأفكارهم ومشاعرهم باستعمال الاستعارات. كما أنهم يؤثّرون ويحركون عقول القراء ومشاعرهم. يأخذ الشعراء، بخاصة، أفضلية من هذه الوسيلة، فينشئون عددا لا يحصى من القطع الأدبية. وذلك يأتي فقط لإظهار أن الاستعارات هي اللبنات الأساسية في بناء اللغة. وأنها تسهم إسهاما كبيرا في عالم الأدب.

لقد نظر الدارسون للاستعارة في الأدب بوصفها وظيفة جمالية بحيث تجاهلوا أهمية معالجة فهم القارئ لها. ومنذ أرسطو، تم التعامل مع الوظيفة الجمالية للاستعارة. أما الوظيفة المعرفية والتأثيرية للاستعارة فلم تكن معنية بالاشتغال عليها. وعلى الرغم من ذلك، للاستعارات وظيفة تدعيم ما يتصل بالتجربة الأدبية التي يمكن ملاحظتها تجريبيا في أنواع مختلفة من التمثيلات الذهنية التي يبنيها القراء للاستعارات أثناء سيرورة التلقي الأدبي"[9].

ويرى الباحث أيضا أن "الاستعارات توظف غالبا في الأدب، والتي تظهر في كل نوع من الشعر إلى النثر ومن المقالات إلى الملاحم. منها يستفيد الشعراء والروائيون لتقديم تخييلاتهم الأدبية عن الحياة، والاستعارات هي عنصر هام من عناصر قراءة محكمة للأدب، وتقديره".[10]

هكذا لا يلبث الباحث أن يصرح أن "الرؤية المعرفية بدا وأنها قوضت العلاقة المسدودة بين الاستعارة والأدب في قرونها الطويلة. وبالتالي، [فاللغة] الشعرية أو ما يسمى باللغة المستعملة في الأدب يبدو أنها أصبحت فاقدة لفرادتها، ووظيفتها الجمالية لإبداع المعنى وإضافة حيوية إلى الأدب"[11].

في هذا السياق يصرح لايكوف وتيرنر بوضوح في مقدمة كتابهما المشترك More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor (1989) أنه "من الشائع الاعتقاد أن اللغة الشعرية هي فوق اللغة العادية، حيث أنها شيء مختلف أساسا، وأنها لغة خاصة، وراقية، تتم بواسطة أدوات استثنائية وتقنيات مثل الاستعارة والكناية، وأدوات ليست في متناول فرد يريد إجراء محادثات لا غير. لكن الشعراء الكبار، والفنانين الخبيرين، يستعملون بالأساس نفس الأدوات التي نستعملها نحن. والذي يجعلها مختلفة هو الاستعمال الموهوب لهذه الأدوات، ومهاراتهم في استعمالها، والتي اكتسبوها من خلال اهتمام متواصل، ومدارسة وممارسة"[12].

يرى Filiz DUR أنه وفق وجهة نظرهما [لايكوف وتيرنر] "فإن الاستعارات التصورية العامة هي بالتالي ليست إبداعا فريدا من نوعه لشعراء أفذاذ، وإنما هم جزء من أعضاء ثقافة لهم طريقة ما يتصورون بها تجربتهم. إن الشعراء، مثل أعضاء ثقافتهم، يضعون بصفة طبيعية استخدام هذه الاستعارات الأساسية لأجل التواصل. كما يتخذون النظرة الوظيفية التابعة [لغرض التواصل] حول كيفية استعمال الكتاب لها في الشعر لتحقيق تأثير خاص"[13].

ويرى لايكوف وتيرنر أن "الشعراء يمكنهم التوسل بالاستعارات العادية التي نحيا بها من أجل أخذنا أبعد منها، لجعلنا أكثر تبصرا مما كنا سنكون عليه لو كنا نفكر فقط بطرق عادية"[14].

وعلى الرغم من ذلك وحسب Filiz DUR دائما فإنه برغم أن الاقتباسات أعلاه المأخوذة عن لايكوف وتيرنر تدعم "شيوع" الاستعارات سواء في اللغة اليومية أو الأدبية إلا أنها "تظهر أيضا أنه لا يزال

للاستعارات مكانة خاصة ووظيفية في الأدب. الأدب هو، أولا وقبل كل شيء، إيصال الفكرة أو الرسالة التي يبعث بها الكاتب إلى القارئ. ليس الأدب فعلا إبداعيا فقط، وإنما هو فعل مشاركة. ولذلك فمن المهم للقارئ أن يفهم كيف استخدم الشاعر الكلمات، وكيف وضع حيوية جديدة ومعنى جديدا فيها. في الواقع، يمكن أن تعزى الطبيعة الخاصة للاستعارات الأدبية إلى مصدرين مختلفين، يمكن أن يشملا "عبارات لغوية جديدة من الاستعارات التصورية المألوفة"، أو أن تكشف الاستعارات "ما شيّد حديثا منها" وهي المبينة لمنابع الشعراء وأيهم أكثر أصالة"[15].

وظيفة الاستعارات في الأدب: نحاول في هذا العنصر أن نستظهر وظيفة الاستعارة في الأدب من منطلق أن " الاستعارات في الأدب، وبخاصة في الشعر، لها تأثير لا يمكن إنكاره على إبداع وتأويل المعنى. ذلك أنها تجعل الأدب مثيرا وجالبا للاهتمام لأن يقرأ. إنها تجعل أفكار الكاتب متجسدة، وتشيد أرضية أو خلفية مشتركة لجميع الناس في مواقف مختلفة، زمانا ومكانا. إن الاستعارات يمكن أن تستخدم لتوضيح الأفكار بطريقة فريدة من نوعها على عكس مجرد التلفظ بها صراحة. وتماما كما نستعمل نحن الاستعارات في أحاديثنا، يستعمل الكتاب كذلك الاستعارات في الأدب"[16].

ونقلا عن سايرة آزاد[17] (Saira Azad) يرى Filiz DUR أن أهمية و مكانة الاستعارة في الأدب يمكن جعلها على النحو التالي[18] :

1. أنها توفر للقراء الصور الذهنية (mental pictures) والصور التي يعتزم الكاتب تصويرها.

2. تأخذ الاستعارات الأفكار البسيطة وتحولها إلى قطعة فريدة من الكتابات. هذا هو أحد مظاهر الجمال في اللغة.

3. اكتشاف معنى الاستعارات في الشعر يمكن أن يفتح أذهاننا لإعطاء تمثيلات لكل كلمة في القصيدة. وبالتالي، انفتاح تفكيرنا الذهني. إننا ننشئ أحيانا من مجموعة صغيرة من الكلمات، أفكارا جديدة قوية ومثيرة وآراءا ومشاعر تقيم في أذهاننا. هذا مفيد أيضا بسبب أنه في كثير من الأحيان يمكن العثور على الغاية التي كان يحاول الشاعر أن يتغياها أو التعبير عنها من خلال الاستعارات. وإذا كان القارئ قادرا بطريقة ما على التواصل عاطفيا مع الكلمات التي يقرؤها، ستكون بعدها غاية الشعراء واضحة أمام القارئ.

4. الاستعارات في الأدب يمكن أن تكون أكثر تعقيدا مهما تؤول، إنها تتطلب تفكيرا أعمق. قد نقرأ الاستعارة عدة مرات قبل انتزاع معناها الحقيقي. هذا هو ما يجعل من الأدب مع استخدامات الاستعارة متعة للقراءة. إنها تضيف لونا إلى الأدب وبالتالي تجعله جذابا أمام عين العقل.

5. الاستعارات هي جسر للأحاسيس، يمكنها أن ترشد القارئ إلى الفهم. هناك العديد من القصائد التي تبدو مرهقة جدا للقارئ، ولكن من خلال توضيح بسيط للاستعارة يمكن التوصل إلى فهمها.

إضافة إلى هذا يصرح ماكغراث McGrath قائلا: "إذا كنت أطرح دائما السؤال «ما الذي يجعل القصيدة قصيدة؟» فإن الجواب الأول الذي يتبادر إلى ذهني سيكون استعمال الاستعارات. إن معظم القصائد تعتمد على استعاراتها لأنه بدونها ستكون مفتوحة، بلا طعم وفقيرة. فن الشعر هو لخداع القارئ ودفعه إلى مزيد من البحث بعمق عن المعنى الغامض(...). دون استعارات يكون الشعر كتابا مفتوحا، على الرغم من أنه يبقى جميلا، إلا أن

الغموض يرحل ومعه يرحل العامل الرئيسي الذي يجعل الشعر هو ذلك الفن الفريد من نوعه"[19].

تقنيات الاستعارة التي يستخدمها الشعراء: نصل الآن إلى غايتنا من وراء هذا المقال والمتمثلة في اكتشاف الطرق التي يستعين بها الأدباء، وبخاصة الشعراء في توظيفهم الخاص للاستعارات الجديدة في نصوصهم بناء على الدراسة التي أجراها لايكوف وتيرنر في كتابهما المنوه به سابقا (More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor)، نقلا عما أورده Filiz DUR في دراسته على اعتبار أننا لم نطلع على الكتاب بعد.

يرى Filiz DUR أن "تيرنر، لايكوف، وجيبس هم اللسانيون المعرفيون الذين أشاروا إلى أن الشعراء يوظفون بانتظام العديد من الأدوات لإبداع لغة جديدة غير وضعية، وصورا من مواد اللغة الوضعية ولغة التفكير اليومي. هذه الأدوات هي التمديد، والتدقيق، والتشكيك، والتوليف"[20].

وفيما يلي أمثلة شعرية تتضمن هذه الآليات، التي يتصرف بها الشعراء في الاستعارة التصورية الوضعية العادية لإنشاء استعارات جديدة، مع محاولة ترجمة هذه النصوص (الشعرية) من اللغة الإنكليزية إلى اللغة العربية بحسب معناها الظاهر وبحسب فهمنا لها[21]:

- **التوسيع/أو التمديد** (extending): يستعمل الشعراء هذه الأداة عندما يعكسون استعارة تصورية وضعية مرتبطة ببعض التعابير اللغوية المموضعة بواسطة وسائل لغوية جديدة. إنهم هنا يدخلون عنصرا تصوريا جديدا في المجال المصدر. مثال عن هذه الأداة استعملها روبرت فروست (Robert Frost):

- Two reads diverged in a wood, and I
I took the one less traveled by.
And that has made all the difference.

نقترح ترجمة المقطع كالآتي:

" قراءتان متباعدتان على قطعة خشب – وأنا

أخذت إحداهما الأقل سفرا.

والتي صنعت الاختلاف كله."

يرى الباحث أن الاستعارة التصورية الوضعية هنا، الحياة سفر قد تم توسيعها. وضعيا، هناك طريق حياة واحدة لكل فرد تقوده إلى غاية أو وجهة. ما يمكن تسميته "جديدا" هنا هو أن هناك طريقين يقودان إلى الوجهة نفسها، وواحدا منهما يمكن أن يكون أقل سفرا [أي أقصر من الآخر].

- **التدقيق/أو التفصيل** (elaboration): في التدقيق يوسع العنصر الموجود في المصدر بطريقة غير معتادة. يستعمل الشاعر المصدر بطريقة أكثر تحديدا وخصوصية من الطريقة المعتادة. خير مثال على ذلك تقدمه قصيدة أدريان ريتش Adrienne Rich:

Fantasies of murder: not enough:
To kill is to cut off from pain
but the killer goes on hurting
not enough. When I dream of meeting
the enemy, this is my dream:
white acetylene
ripples from my body
effortlessly released
perfectly trained
on the true enemy
raking his body down to the thread

of existence
away his lie
leaving him a new
world; a changed
man.

التي نقترح لها هذه الترجمة:

"تخيلات القاتل: لا تكفي:

القتل هو قطعة من الألم

ولكن القاتل يمضي على إيذاء

غير كاف. عندما أحلم بلقاء

العدو، هذا هو حلمي :

الأسيتيلين الأبيض

تموجات من جسدي

المتحرر عفويا

المتمرن تماما

على من هو العدو الحقيقي

المنحدرة جثته أسفل إلى خيط

وجوده

بعيدا عن مضجعه

تاركا له عالما

جديدا ؛

رجلا متغيرا."

هنا، الاستعارة التصورية الوضعية **الغضب سائل ساخن في وعاء** هي موسعة. إذ تم توسيع السائل الساخن إلى "أسيتيلين" وتحول إلى مادة خطرة.

- **التشكيك/أو التحقق** (Questioning): يدعو الشعراء بهذه الأداة إلى التشكيك في مدى مناسبة الاستعارة التصورية الوضعية. الأبيات التالية لـــ Catallus هي مثال صغير:

Suns can set and return again,
but when our brief light goes out,
there is one perpetual night to be slept through

" يمكن للشمس أن تغرب ثم تشرق من جديد،
ولكن عندما يغادرنا نورنا القصير،
هنالك ليلة واحدة سرمدية لننام خلالها."

هنا [الاستعارتان] **العمر نهار**، و**الموت ليل** هما تحت النظر، بسبب أن مجالهما المصدر حيث النهار يصير ليلا، والليل يصير نهارا [جديدا] لا يمكن تطبيقها على المجالات الهدف. لأن الحياة تصير موتا، ولكن الموت لا يصير حياة [جديدة] مرة أخرى.

- **التوليف** Combining: يعتبر التوليف أداة معتنى بها بأكثر قوة، حيث أنه يذهب بنسقنا التصوري بعيدا. إنه ينشّط العديد من الاستعارات اليومية في الوقت نفسه. القصيدة التالية لسيلفيا بلاث Sylvia Plath هي مثال لطيف لإظهار كيف يمكن ضم العديد من الاستعارات التصورية الوضعية معا:

I am a riddle in nine syllables,
An elephant, a ponderous house
A melon, strolling on two tendrils.
O red fruit, ivory fine timbers!

This loaf is big with its yeasty rising.
Money is new minted in this fat purse
I'm a means, a stage, a cow in calf .
Boarded the train, there's no getting off

نترجمها كالآتي:

"أنا لغز[22] في تسعة مقاطع،

فيل، ومنزل ثقيل

بطيخ، يمشي على ساقين.

أي فاكهة حمراء، بأخشاب رفيعة عاجية!

هذا الرغيف الكبير مع خميرته المرتفعة.

النقود المسكوكة حديثا في هذه المحفظة الثخينة

أنا وسيلة، خشبة مسرح، بقرة بعجل.

قطار مركوب، وليس هناك نزول."

تجمع بلاث في قصيدتها بين العديد من الاستعارات التصورية الوضعية مثل :

- **الناس نباتات:** البطيخ يمشي على ساقين
- **الناس حيوانات:** فيل، بقرة بعجل
- **الناس فواكه:** فاكهة حمراء.
- **الحياة سفر:** على متن قطار، وليس هناك نزول.

خلاصة

لا تمثل الأدوات أو التقنيات المذكورة أعلاه (التوسيع، التدقيق، التشكيك، والتوليف) كل ما يوظفه الشعراء لأجل التصرف في الاستعارات

التصورية الوضعية لإنشاء استعارات جديدة، هناك أيضا تقنيات أخرى وكلها شائعة الاستخدام في الأدب مثل "التشخيص" الذي ينطوي على فهم الكيانات غير البشرية أو الأشياء من خلال الكائن البشري، و"استعارات الصورة" التي تعني ربط صورة ذهنية بصورة ذهنية أخرى[23]. على أن تكون لنا عودة إليها في مبحث خاص باعتبارها لا تقل أهمية عن هذه، التي ذكرنا.

إن استخدام هذه التقنيات يجعل من الاستعارات الأدبية أكثر جدة وأصالة وتعقيدا. متحدية بذلك ذهن القارئ، الذي عليه أن يقرأ بعين يقظة وبتفكير عميق بخصوص المعنى والفكرة التي تحملها القصيدة أو النص الأدبي عموما، وعدم الركون إلى المستعمل والمبتذل والعادي.

المراجع:

1- Filiz DUR: UNDERSTANDING METAPHOR: A COGNITIVE APPROACH FOCUSING ON IDENTIFICATION AND INTERPRETATION OF METAPHORS IN POETRY. Thesis for the award of the degree of Master of Arts.CUKUROVA UNIVERSITY THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES. Adana / 2006.

2- Lakoff, George: The Contemporary Theory of Metaphor.(c) Copyright George Lakoff, 1992. To Appear in Ortony, Andrew (ed.) Metaphor and Thought (2nd edition), Cambridge University Press.

from : http://terpconnect.umd.edu~lakoff-ConTheorMetaphor.pdf

3- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic metaphor. Chicago: University of Chicago Press.

from : http://markturner.orgmtcrx.html.htm

4- جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر. عبد المجيد جحفة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996

الهوامش

1- George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor.(c) Copyright George Lakoff, 1992. To Appear in Ortony, Andrew (ed.) Metaphor and Thought (2nd edition), Cambridge University Press. [from : http://terpconnect.umd.edu~lakoff-ConTheorMetaphor.pdf].p.1

2- في مقابل التصورات المادية الملموسة التي تفهم في الغالب مباشرة أي بغير استعارة. ويرى لايكوف أنه كلما ابتعدنا عن مجال المحسوسات إلى مجال المجردات والإحساسات أو المشاعر احتجنا إلى الفهم الاستعاري.

3- هو عنوان دراسة للباحث حول طريقتنا في تصور تواصلنا اللغوي. لقد لاحظ ريدي أن الطريقة التي نتحدث بها عن اللغة تبنينها الاستعارة المركبة التالية: الأفكار (أو المعاني) أشياء. التعابير أوعية. التواصل إرسال.

فالمتكلم يضع أفكارا (أشياء) داخل كلمات (أوعية) ويرسلها (عبر مجرى) إلى مستمع يخرج الأفكار/الأشياء من كلماتها/أوعيتها. (ينظر جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر. عبد المجيد جحفة، ط 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996. ص. 30 وما بعدها)

4 – George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor.p.2-3

5 – تعد تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية ...مصدرا لأسس لاستعارات أنطولوجية متنوعة جدا، أي أنها تعطينا طرقا للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار... ، باعتبارها كيانات ومواد. راجع لأكثر تفصيل: جورج لايكوف ومارك جونسن:الاستعارات التي نحيا بها، ص.45 وما بعدها.

6 – George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor. p.7.

7- Filiz DUR:UNDERSTANDING METAPHOR: A COGNITIVE APPROACH FOCUSING ON IDENTIFICATION AND INTERPRETATION OF METAPHORS IN POETRY. Thesis for the award of the degree of Master of Arts.CUKUROVA UNIVERSITY THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES. Adana / 2006.

8- ينظر مقدمة البحث ص1

9- نفسها ص4

10 – p .46

11 - p .46

12 – Lakoff, G. & Turner, M. (1989). More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic metaphor. Chicago: University of Chicago Press.(Preface)

و نشير إلى أننا لم نتمكن من الحصول على الكتاب كاملا، لكن اطلعنا على مقدمته ومقتطفا من فصله الأول على الرابط التالي: http ://markturner.orgmtcrx.html.htm

13 – Filiz DUR:UNDERSTANDING METAPHOR ,p .46

14 – Lakoff, G. & Turner, M. (1989). p. 215(in: Filiz DUR:UNDERSTANDING METAPHOR: A COGNITIVE APPROACH FOCUSING ON IDENTIFICATION AND INTERPRETATION OF METAPHORS IN Poetry, p. 46)

15 – Filiz DUR: ibid. pp.46–47

16 – ibid. p.49

17 –Azad, Saira (2003). Metaphor Paper . Retrieved Nov, 27. from:www.caxton.stockton.edu/SAforever/discuss/msg. reader

18 – Filiz DUR. pp 49- 50

19 – McGrath, M (2003) . Metaphor in Poetry. Retrieved Jan, 207 .from :www.carxton.stockton.edu/ magic/profiles.

وانظر: Filiz DUR. p. 50

20 – Filiz DUR. ibid. p.51

21– يستحسن في هذا الصدد الرجوع إلى الأصل، تفاديا لأي فهم خاطئ منا للنصوص الشعرية التي ينبغي التعامل معها بحذر باعتبارها نصوصا إبداعية. تراجع الدراسة السابقة: Filiz DUR. ibid. p.51-54

22– حل هذا اللغز هو امرأة حامل، كما بين الباحث في موضع آخر من دراسته.

23– ينظر، لأكثر تفصيل، مع الأمثلة الشعرية :

- George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor.p.24-28

– Filiz DUR. UNDERSTANDING METAPHOR... p.54-56

التلقي في الأعمال الروائية المغاربية الفرانكفونية

أ. محمد الصادق بروان
جامعة تيزي وزو

يعدّ هذا المقال قراءة في مجموعة من الأعمال الروائية، محورها صراع حضاري بني على ثنائية: الأصيل والدخيل، جسدتها تجربة الروائيين المغاربيين المتفرنسين عبر سيرهم الذاتية في العقد الخامس من القرن العشرين، استعرضوها بأسلوب شيق وتحليل عميق ودقيق، يلاحظ فيها القارئ المتبصر البون شاسعا والفرق واسعا بين الموهوب والمنهوب. هذه الثنائية المندرجة ضمن صراع عام بين الشرق والغرب، أحدهما يسعى إلى رسم رؤية حضارية، ويدعو إلى حوار وتعارف، وآخرهما يرسم علاقة الهيمنة والإلغاء للآخر، رافضا مجرد الحوار، محتجا وقائلا: (كيف تريدون أن تتحاوروا معنا حول المسائل الفكرية وقضايا الدين، وأنتم محرومون من الحوار بينكم وتحسبون ألف حساب قبل أن تبوحوا بما تفكرون فيه وتضيق صدوركم ولا تنطق ألسنتكم)[1].

يدعي الآخر القادم من وراء البحر، أنّ ردم الهوة الحضارية بين الأصيل والدخيل، هو هدفه المنشود وأمله الموعود، زاعما أن مشروعه الحضاري يروم تحقيق المساواة بين الضفتين بعد ترقية ثقافة الضفة المهترئة ودفعها إلى مرتبة الدخيلة المتطورة، واستجابت لهذه الوعود البراقة بعض العقول المنخدعة بالمشروع «العادل» على ضوء الانبهار بالآخر دون التفطن للعنصرية المبطنة، المنجِزة (أكبر عملية تدميرية منظمة شاملة لكلّ البنى التحتية والأساسية، خلال عقود من السيطرة والهيمنة، بترسانة من

القوانين، ظاهرها التحضر والتمدن للشعوب « المتوحشة»، وباطنها المحو التام للبنى التحتية: محو الدين واللغة والتاريخ وحتى العادات والتقاليد)[2].

مرّ الصراع – كما يتجلّى في الروايات – **بثلاث مراحل**، كان في بدايته **إعجابا بالوافد واقتداء به**، حيث اتصل أبطال الروايات به اتصالا غير مباشر عبر المدرسة والأساتذة والبرامج. وقد عارضه الأولياء لما فيه من خطر على مستقبل الأبناء، إذ المدرسة الفرنسية تمس بالأصالة وتستهدف الهوية، إلاّ أن ربطها بالوظيفة أدّى إلى الإذعان، بانتقاء ما يخدم حاجيات الإنسان.

كان والد كاتب ياسين يوصي ابنه: (اترك العربية في الراهن، لن تكون ضحية الكُتّاب، إن الفرنسية هي السائدة، والتحكم فيها ضروري، سوف تعود – بعد تخرّجك – دون خطورة إلى وضعيتك السابقة)[3]. كما أن السيد **بشير حاج علي** قد أسدتْ له جدّته نصيحة أن (يتعلم القرآن لآخرته والفرنسيـــة لدنياه)[4]. أما والد (فرعون) فقد رغب في إبعاد ابنه عن الهجرة وإنقاذه من العمل الشاق، وهو الذي جرّب الأشغال اليدوية بمصانع فرنسا متيقناً أن النجاح في الدراسة يغير حالة الأسرة البائسة.

أبدى أبطال الروايات الإعجاب الشديد بالواقع الجديد، فأقبلوا على الثقافة الدخيلة بشراهة كبيرة، متلقين الدعم والمساندة. وقد استفاد (فورولو) من السكن المجاني بمقر **لامبير**، حيث يدرس نهارا ويحفظ آيات من الكتاب المقدس ليلاً، إذ وُظِّف هذا التعليم بغية الوصول إلى تغيير جذري في بنية المجتمع الجزائري بتخريج جيل من المتذبذبين، يندمجون في الثقافة الوافدة وينسلخون من الهوية الوطنية. وغاية المساعدات التأثير من أجل التنصير حيث توالي النخبة الاستعمار، والوطن يتهدده الخطر.

إنّ هؤلاء التلاميذ أو الأتباع كما يسمونهم، لا يكتفون بما يدرسونه في القاعات بل يطالعون الكتب القيمة، المكوّنة للشخصية، فبذلوا مجهودا كبيرا بعد أن اكتشفوا عن طريق المدرسة والكتاب عالما مثاليا متطورا، قلّدوه في مظهره وجوهره وانبهروا بمبادئه: الأخوة، المساواة، الحرية، الديمقراطية. خجلوا من تخلف ذويهم، حيث اختلاف الرؤى بين الشيوخ المتشبثين بالتقاليد والشباب المتطلع إلى الاندماج في الحضارة الغربية، رامزين لهذا الصراع بين الأجيال بواقع المرأة الريفية السائرة مع الرجل في خطين متوازيين (عالم الرجال والنساء بمثابة الشمس والقمر، في كل يوم يتراعيان ولكنهما لا يلتقيان)[5].

ظهر الصراع في رواية "**الهضبة المنسية**" بين عقلية تفرض نفسها وأخرى تتغير تدريجيا. بدأ محليا بين الأبناء المتعلمين وذويهم الأميين، فبلغ ذروته في رواية "**الماضي البسيط**" لإدريس الشرايبي، بثورة البطل إدريس فردي على الدين والعادات، محاولا الانتقام من ماضيه: يدخن، يشرب الخمر، يأكل لحم الخنزير، يتحدى أباه المتدين علانية، يتهمه بمداعبة الفتيات في ضيعته الكائنة بعين ذياب.

احتدم الصراع بين عقليتين متناقضتين: أصيلة يمثلها الإمام الفقيه "سي الكتاني"، ودخيلة يمثلها "إدريس فردي" الذي يتهم الإمام بعمل قوم لوط، ينتهي لصالح إدريس فردي الذي يحتضن العقلية الجديدة.

لم يقبل الآباء تمرد الأبناء على المعتقدات والطقوس في المجتمعات التقليدية، فثاروا على الأفكار الدخيلة لأنها تشكل خطرا على الأعراف الاجتماعية. فالآباء يرفضون رسائل أبنائهم والأبطال عموما يُدينون مجتمعاتهم، يتمنون انتصار الحضارة الفرنسية لمزاياها: الأطباء الطرقات المعبدة، المدارس. كنا نعيش كالحيوانات في الغابة، يتعدى القوي منا على

الضعيف[6]، بينما يتنكر الآباء لأبنائهم (لا تفكر فينا أو في إخوتك بعد اليوم أبدا)[7]. إنه صراع بين الأصالة والمعاصرة.

تنسلخ النخبة الشابة من الشخصية الأصيلة، ترفض تراثها التقليدي لتشبعها بروح الغرب الحضاري، إلاّ أن أحلامهم قد تبخرت بعد فشلهم في إيصال هذه الرسالة الجديدة، فانقطعوا عن مجتمعهم القديم، وخجلوا من عائلاتهم (كم أنا معجب بزملائي الأوربيين الذين لا يخجلون إن ذكروا أولياءهم أو مجتمعهم، بينما أخجل أنا من ذلك، بل أكثر من هذا، أكذب وأراوغ حين أُسْأل عن مهنة أبي مثلا، أكتفي بالقول إنه يعمل بالجلد)[8]. إنهم فاقدون توازنهم بعد قرارهم النهائي بالقطيعة مع الماضي، متنكرين للأصالة باحثين عن الجدّة والحداثة، بعد شعورهم بالتمزق الداخلي الذي خلق فيهم مركب نقص تجاه مجتمعاتهم المتخلفة، شاعرين بخيبة الأمل بعد الفشل، فنشأ عندهم ردّ فعل عنيف. تمثل في قطع الصلة بذويهم، مفضلين الالتحاق بالمجتمع الغربي، بحثا عن البديل الأمثل.

فشل الأبطال في فرض ذاتهم الدخيلة لصمود الذات الأصيلة، فراحوا يبحثون عن حياة جديدة، متصلين بالعالم الغربي مباشرة، اعتمادا على الهجرة للدراسة أو للتجنيد في الجيوش الفرنسية.

تأتي **المرحلة الثانية** بهجرة الأبطال إلى أوروبا، فيُصدَمون بالواقع المرير ويصابون بخيبة الأمل. وقد تجلت هذه المرحلة في روايات فرعون: **ابن الفقير، الأرض والدم، الدروب الوعرة.** والهجرة قناة اتصال بين الجزائر وفرنسا منذ مطلع القرن العشرين، إلاّ أن انعكاساتها متفاوتة بتفاوت الأوضاع التاريخية والاجتماعية والسياسية، إذ يكاد الصراع الحضاري ينعدم عند الجيل الأول في رواية (ابن الفقير) حيث ضيعوا حقوقهم لجهلهم الفرنسية إلاّ أنهم حاولوا التكيف مع الأوضاع الغربية.

كان والد "فورولو" ممثِلا لهذا الجيل، ما فتىء يوصي ابنه بتعلم الفرنسية كوسيلة دفاعية. يعمَّق الصراع في رواية "الأرض والدم" بالبطل الرئيس عامر أوقاسي، رمز الجيل الثاني، فهو محظوظ لأنه تعلّم الفرنسية ووجد بأرض الغربة، خاله رابح أوحموش، يشجعه على معاشرة النساء وتعاطي الخمر، مما ساعده على الاندماج خاصة بعد انقطاعه عن ذويه مقتفيا أثر خاله، ناسيا القرية بمن فيها. لم يمرّ عام على إقامته حتى التحق بالمنجم، معتمدا على نفسه، رافضا التطفل على أبناء بلده. كان معجبا بأندري الذي أحسن إليه، لا لأنه زميل خاله، ولكن استغلالا لسذاجته وانتقاما من خاله، منافسه العنيد في معاشرة زوجته إيفون.

صارح رابح أوحموش ابن أخته بعلاقته مع إيفون زوجة أندري صاحبة الفندق الذي يأوي أبناء بلده، عاشرته سرا مقابل أن يضمن لها الزبائن، فانكشفت علاقته حتى ظنّ البعض أنّ صغيرتها (ماري) هي بنت رابح أوحموش الذي يوجه خطابه إلى ابن أخته، واصفا أمها (باللبؤة، فهي تسحقك أنت بالذات، فما يستطيع هذا الجهيض أن يفعل؟)[9].

يحكم عامر أوقاسي على أنانية القبائلي، حيث التباهي بالانتماء إلى قرية دون أخرى، يتحاقدون ويتشاجرون، لكنهم لا يتّحِدون ولا يتعاونون وكأنهم ليسوا في غربة، يتقاضون أقلّ الرواتب دون أن يتحركوا لتغيير حالتهم، فهو تمييز عنصري بعينه.[10]

كاد أندري لعامر أوقاسي، فطلب منه دفع العربة، وذلك ليس من عمله، فحدثت المأساة المدبرة من أندري، المنفذة من عامر دون أن يدري فقتل خاله وحمّله أندري مسؤولية الجريمة، فأذعن تحت تهديداته، فهل يُعقل السكوت عن دم خاله السائل بالمنجم؟.

لم يتحمّل عامر المأساة، ولا يستطيع مواجهة أندري في بلده، ناهيك عن مواجهة ذويه بعد خيانة دمه. يقرر التصريح بالحقيقة مهما كان، لكن رمضان – صاحب التجربة في الغربة – يمنعه، مقللا من شأن الحادثة مقنعا أفراد القرية خاصة بعد أن روّجت الإدارة رغبة رابح في الانتحار.

كانت الهجرة في روايتي: **ابن الفقير** و**الأرض والدم**، لا تخلو من معاناة الفراق وما يترتب عنها من مشاكل نفسية واجتماعية كالاغتراب والتمزق والضياع، إلاّ أنّ ثمة أملا في تحسين أوضاعهم المعيشية المتدهورة، يتجلى ذلك في روايته: **الدروب الوعرة**، إذ لم يعد بطلها عامر نعمر يشعر بمضايقات الجيل الأول، بعد تكيّفه مع ذويه بحكم ثقافته.

سافر بعد السياسة الإعلامية المغرية، أرباح ما وراء البحر خيالية حرية الأفراد مضمونة، بخاصة وأنه ابن الرومية، بيد أنه لم يجد ضالته والاستقبال الذي يتوقعه. فالفرنسيون لا يعيرون أهمية للوافد المغاربي الذي يعاني سياسة الإقصاء والتهميش.

حطموا قيود مجتمعاتهم الأصلية. فالمحرمات مباحة في الغربة، الخمر والخنزير والإفطار في رمضان، لقد تحرروا من كلّ القيود إلاّ استقبال الفرنسيين لهم. حريتهم موجهة إلى الضياع والدمار لأنها لا تضمن لهم العمل ولا تمنح لهم الاحترام والأمل، إذ يحتلّ الأهالي الدرك الأسفل في فرنسا (ما تكتبه الصحف كذب وافتراء، وصداقة الفرنسيين وهْم وخداع)[11]، وتشرح **عايدة أديب بامية** ذلك بقولها: (يرجع جوهر الصراع إلى سياسة الاستعمار المطبقة على الشعوب المقهورة، حيث المفارقة كبيرة بين المبادئ المعلنة والواقع المطبق، إذ التصاريح معسولة، والحقائق مؤلمة)[12]. لذلك خابت آمال عامر نعمر، إذ يعيش بجانب أخواله لا معهم، بعد أن رفضوه لتباين واقعهم.

لقد عمق الكاتب نظرته لإبراز وعود الغرب المزيفة، لاحظ تباينا بين الأقوال والأفعال، أشار إليه كاتب قائلا: (عندما وصل المستعمر الفرنسي إلى بلاد القبائل، بدأ يوهمنا بأنه جاء لتعليمنا وتحضّرنا، في حين كان يرمي بعادات الأسلاف في غياهب الظلمات، ولم يكن الطفل مدعوّا ليتطور في لغة المستعمر وحضارته، بل كان مرغما على التنكر لعادات أهله، باحتقارها والإحساس بالخجل إزاءها)[13].

اتفق بطلا معمري وفرعون في روايتي **سبات العادل** و**الدروب الوعرة**، إذ آراؤهم متطابقة في معاملة الأوربيين لهم، فأرزقي الذي التحق بالجيش الفرنسي إرضاء لأستاذه (بواري)، يصاب بالخيبة عندما يمنعه الرقيب من الدخول إلى المطعم بحجة أنّ الأولوية للأوربيين، مذكرا إياه – على الرغم من رتبته العالية كضابط – (إنه القانون، الأوربييون أولا)[14] فأذعن أخيرا بالرغم من إلحاح زملائه المغاربة على تمثيلهم في الإصرار بحكم إجادته الفرنسية، إلاّ أن الإهانة قد تكررت مع النقيب (ريكاردو) حينما أراد تقديم الكتيبة بحكم أقدميته وعلوّ مرتبته. أعيد إلى الصف ليكلَّف ضابط فرنسي جديد بالمهمة، ليسأل أرزقي: (هل تعرف القانون؟ على الأهالي الخضوع أمام الأوربيين في حالة تساوي الرتب)[15].

لقد كان أرزقي يؤمن بالقانون الفرنسي في بداية مشواره، كما يؤمن بسياسة الاندماج التي تسوي بين الأهالي والأوربيين في الحقوق والواجبات لولا الصدمة التي تلقاها حين علم أنّ راتبه الشهري ثلث راتب زملائه الفرنسيين، فلما استفسر عن ذلك قيل له: (اسأل ديغول)[16] إنّ الفرق كبير بين الواقع المعيش وبين أقوال الصحف، التي تنشر وعود منح الاستقلال للمغاربة المتساوين مع الأوربيين.

إن تعاليم المدرسة الفرنسية وعود مزيفة، وقد سقطت الأقنعة وانكشفت الحقيقة القائمة على التمييز العنصري، بعد أن هضمت حقوق المغاربيين حتى المؤهلين بقدرات عالية، فلا غرو بعد تبخر أحلامهم أن يصابوا بخيبة الأمل. إنّ التمييز العنصري لم يعد مقتصرا على البشر، بل تجاوزه إلى الحيوانات ما دام كلب برادة صديق إدريس فردي بطل رواية "**الماضي البسيط**" يشم الغرباء، يفرق بين العرب والأوربيين، حيث يقلب الدنيا نباحا في حالة العرب، بينما يهرّ هرارا في حالة الأوربيين، الشيء الذي جعل البطل إدريس فردي يعاكس أستاذه الذي سأله يوما عن مشاريعه فأجابه: أهذا ما تطلبه السياسة الاستعمارية من تحضير الشعوب؟ ثمّ طلب منه حاجتين: منحه مهلة كافية لإشباع نظرته من أثاث مكتبه المجهز، لأنه كمغاربي غبي تستهويه المظاهر الخارجية والأمور التافهة، ثمّ الانصراف.

اصطدم المثقف المغاربي بواقع الحضارة الغربية الفعلي، بعد أن اتخذها أنموذجه الأفضل والأمثل، فأنكر ذويه، كما بدا واضحا من بطل (يلعن والديك) في رواية "**التيوس**" والتسميات هنا فنية وليست اعتباطية، فالمغاربيون جميعا ملعونون في نظر الأوربيين، والتيوس نعت كاشف عن حالتهم المزرية، حيث البطل لم يجد عملا ففكر بالزواج من فرنسية، إلاّ أنّ ذلك جلب له المتاعب، إذ لم تعلن زوجته عن نواياها الحقيقية، وتذكره دائما أنّ رائحة التوحش تنبعث منه، ولم يدر أنه لا يختلف عن بقية إخوانه التيوس إلاّ بعد أن خانته في شرفه، فعرف أنه مغاربي لا يستحق التقدير.

اعترف ألكسندر مردخاي بن علوش ضمنيا باختلافه عن الأوربيين فكريا واجتماعيا وحضاريا، حين صدم بعالم الثانوية المخالف لما تصوره، فاكتشف حقيقة انتمائه إلى فئة اليهود الكادحين. كم آلمه ما سمعه من أن: (اليهود هم الذين يخربون فرنسا)[17].

لم يختلف الأساتذة في تعصبهم عن غيرهم من الناس، فقد ذُكِر كيف يسخر أستاذ الرياضيات من الطلبة اليهود والمسلمين عند أيّ خطأ يصدر منهم، ملفتا انتباه الفرنسيين قائلا: (اسمعوا إفريقيا تحدثكم)[18]. إنهم يكرهون الأفارقة بغض النظر عن الديانة، ما دام الصراع بين الغرب والشرق. يحتار البطل ألكسندر مردخاي بن علوش عن القواعد الأخلاقية للفلاسفة الأوربيين الذين يكن لهم الإعجاب والتقدير، ثمّ يتساءل: ألهذا اخترتُ الغرب ورفضتُ الشرق؟ إنه لم يكن الضحية الوحيدة، فزميله المسلم مقرف (لهم رائحة كريهة، لأنهم يكثرون تناول شحوم الأغنام القديمة)[19].

شعر أبطال هذه الروايات بالتمزق والضياع من عنصرية فرنسا، بدا ذلك عند ألبير ميمي في "الماضي البسيط" واستطاع تعميق الصراع في "آغار" التي تدور أحداثها على أرض مغاربية، بطلها امتداد لألكسندر مردخاي بن علوش، إنه لا يحمل اسما محددا، زوجته (ماري) فرنسية، ترمز إلى الحضارة الغربية المتفوقة، يعتقد أنها تشكل همزة وصل بين عالمين مختلفين، يظهر الصراع بينهما في كلّ شيء حتى في الأكل، حينما يطلب داخل المطعم خصيتين مشويتين، تثور ماري مستغربة ما سمعته من زوجها فيردّ ثائرا مندهشا من غضبها قائلا لها: أنسيتِ أطباق الحلزون؟ وعند إنجابهما طفلا اختلفا في تسميته وفي ختانه. وكلّ هذا يبين الصراع القائم بين حضارتين: متفوقة تأبى الدخيل، ومتخلفة ترفض التهجين، لكن أبناءها المثقفين يرغبون في الانسلاخ منها والاندماج في سواها.

أشار الكاتب ضمنيا إلى رغبة إيفون، زوجة أندري في تجديد علاقتها مع رابح أوحموش بابن أخته الشاب القوي المشابه له، فشجعته على الخمر والانعزال به طول الليل بحضور ابنتها (ماري) المغتاظة من تصرفها الغريب. مرّ الشاب بظروف صعبة، حيث لم يجد عملا ولا استقرارا

اجتماعيا أو نفسيا، فشعر بالذنب وتأنيب الضمير، ولم يستفق من الصدمة العميقة بعد وفاة خاله. وبعد مضيّ ست سنوات على الحادثة الأليمة، شعر عامر أوقاسي بهدف له في الحياة، باتخاذه قرار زواجه من ماري، ابنة عشيقة خاله المتوفى، عاش معها في باريس فترة عسيرة بسبب الأزمة الخانقة ليعود بعدها إلى وطنه مستأنفا حياة جديدة، وهي الحياة التي تعنيها تسمية (الأرض والدم) التي ترمز للعلاقة الجدلية بينهما، فنداء الأرض قويّ ولا تسمح لأبنائها بالبقاء خارجها مهما طال الزمن بين معمري عن طريق أرزقي بطل رواية (سبات العادل) المشارك في الحرب ضدّ الألمان، الواجد نفسه ضائعا بعد نهايتها، استهزأ به رجل الأمن مستغربا بقاءه في فرنسا التي لا تتسع للجميع إنّ مهمة المغاربيين قد انتهت، وعليهم الرحيل، الشيء الذي جعل البطل يعيد حساباته بعد الفشل في اندماجه، فانتقل الصراع من حضارتين إلى داخل ذاته لتنزاح المؤثرات الغربية وتحلّ محلّها التقاليد الوطنية المختفية في وعيه الباطن المنبعث من جديد. هكذا زالت صورة الغرب النموذجية فعوضوها بالذات المغاربية، فكانت العودة الحتمية إلى مجتمعاتهم الأصلية. يعود الوعي فيعرف طريقه إلى المغاربيين الذين أحسوا بالاحتقار والتمييز العنصري الذي مارسه الغرب إزاءهم، واستغربوا احتلال المستوطنين أعلى المناصب في الجزائر، ينعمون بالخيرات ويغتنون في بضع سنين، بينما يلهث الجزائري في فرنسا باحثا عن لقمة العيش، قد لا يجدها إلاّ بعد التسول.

دافع أبطال هذه الأعمال الروائية عن الحضارة الفرنسية، غير أنّ أحلامهم قد تبخرت وانهارت نتيجة الإقصاء والتهميش. من أجل ذلك، يغتنم أرزقي بطل "سبات العادل" -أثناء تواجده في الجيش- فرصة تجمع الضباط في المطعم خلال حفل ساهر فيأتي بصندوق فيه كتبه، يطلب من جميع

الحاضرين الاقتراب منه، فيرمي كتابا وراء كتاب إلى النار: العقد الاجتماعي، العقاب، التفاوت الاجتماعي، أوجست كونت ... يتجرأ للقيام بعمل بطولي بعد فقدان توازنه جراء الصدمة العنيفة، يحرق كتبه انتقاما من الثقافة الغربية التي بثت في كيانه سما حطم معنوياته، رافضا ما ورد فيها من مكر وخداع. لم يتوقف سخط البطل عند إحراق الكتب، إنما ازداد غيظا فأراد محو آثار الرماد المتبقي، فلما سئل عن فعلته أجاب بأنه (يبول على الأفكار)[20]، منتقما على طريقته الحاملة دلالات حضارية، يبلغ الصراع ذروته عند أطراف متناقضة، يُغيِّب كلّ واحد الآخر. لذلك ردّ أرزقي على أستاذه بواري: (حدّثتموني عن الإنسان ... كم كانت صدمتي عند اكتشافي أن لا وجود له ... إن الذي تأكدتُ من وجوده هو الإيمان*)[21].

لقد كان عمله رد فعل على سياسة إقصاء الأهالي المغاربة ومنحهم المكانة الدنيا. يُلْقي اللوم على أستاذه المضلل له بالكلام المعسول. فالمبادئ مزيفة، وأفكار الثورة الفرنسية على الحرية والأخوة والمساواة، التي تنشرها الصحافة فارغة من محتواها.

إنه لم يعد يؤمن بالشعارات الجوفاء بعد تصفح كتبه، التي لم يجد له مكانا فيها، فأحرقها تعبيرا عن سخطه ويأسه. حاول الاستعمار تمييز النخبة المثقفة ثقافة فرنسية للقضاء على مقومات الشخصية المغاربية، بيد أن المغاربي - في نظر الاستعمار- لا يتغير مهما تبلغ درجة ثقافته، ما قاد النخبة إلى إعادة حساباتها، إذ بالرغم من بذل كلّ جهودهم للاندماج في الحضارة الغربية، إلاّ أنّ الاستعمار يقصيهم ويهمشهم، فأعادوا البحث عن هويتهم، بعد أن تلقوا الصدمة والخيبة، فاكتشفوا أن وعود فرنسا كاذبة.

تمكن الروائيون من تعميق الوعي وتجسيد فكرة البحث عن الذات المغاربية، بعد ظهور الأحزاب السياسية كنقلة نوعية من المقاومة الشعبية

إلى حرب منظمة، ففُتِح المجال لظهور وعي وطني عبر هذه الروايات ابتداء من الخمسينات.

تغيرت نظرة النخبة لتحدث القطيعة مع الغرب، بعد إخفاق محاولة الاندماج، واكتشفوا أن التخلي عن الوسط الأصلي لا يكفي، ما لم يقبلهم الآخر.

*الإمان تقليد **I**ndigène,**M**usulman,**A**lgerien,**N**on = IMANN **N**aturalisé وترجمته: أهلي، مسلم، جزائري، غير متجنس.

تبدأ رواية "الأرض والدم" بعودة البطل عامر رفقة زوجته الفرنسية ماري، فوجد نفسه (كالزيتونة المسنة المقتلعة من تربتها لتغرس في تربة أخرى)22. يلزم أن تنبعث جذورها من جديد.

حاول البطل رأب الصدع وكسب ودّ القرية، خاصة عائلة رابح أوحموش بعد أن شاع في القرية أن مدبر قتله هو عامر أوقاسي، لكن رمضان بمعاونة زوجته وابنته شابحة، بين أن ما حدث بالمنجم في فرنسا لم يتسبب فيه عامر أوقاسي، فالقاتل الحقيقي هو أندري البولوني، لذلك فلا جدوى من الانتقام، علما بأن الثأر تقتضيه عادات المجتمع التقليدي، وإلاّ يعدّ السكوت عليه وصمة عار للعائلة كلها.

بدأ عامر أوقاسي يتأقلم داخل القرية، يهتم بشؤونها، تقرّب من شابحة الشابة القوية ابنة رمضان وزوجة سليمان، تطورت علاقتهما وبدأت الشكوك تراود زوجها، ففكر في الانتحار، إذ لم يتجاوز مصيبته الأولى حتى نزلت عليه أخرى، فكانت النهاية أن انتقم لعمه المقتول في فرنسا ولشرفه المداس في القرية. قضى على عاشق زوجته بطريقة شبيهة بموت خاله رابح أوحموش بالمنجم، لكنه لم ينج هو بدوره بعد انكشاف مخططه. ترمز هذه النهاية إلى صعوبة التعايش بين التقاليد الراسخة وقيم الحضارة الدخيلة.

تنتهي الرواية بموت عامر أوقاسي، فيسيل دمه في تربة أرضه التي تأبى دفن أبنائها في الغربة، وحتى رابح أوحموش عاد إلى القرية عن طريق دم ابنته ماري. والأرض لا تسمح بهدر دم أولادها دون قصاص، كما تقتضي العادات والتقاليد، لذا دفع عامر أوقاسي دينه بالصورة نفسها، التي مات بها رابح أوحموش. عاد عامر هو الآخر بالجنين الذي تحمله ماري في أحشائها.

تدل هذه العودة الاضطرارية إلى الوطن على الفشل في التأقلم مع المجتمع الغربي الرافض لكلّ ما هو مغاربي. فالجزائر هي وطن البطل الأصلي، لا يهينه فيه أحد، ولا يسمع فيه عبارة: اذهب إلى بلادك أيها الفأر الصغير.

الهوامش:

1- حسن الجنحاني، حوار الحضارات، مجلة العربي، عدد557، وزارة الإعلام، الكويت، أفريل، 2005، ص16

2- جان بول سارتر، نظام الاستعمار في الجزائر، ترجمة: سهيل إدريس، مجلة آداب، عدد خاص، بيروت، 1980، ص29.

3- Houria-Kadra Hadjadji, Contéstation et révolte dans l'œuvre romanesque de Driss Chraibi, Alger: ENAL, 1986,p302

4- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، 1925-1967، ترجمة محمد صقر، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1982، ص 58.

5- Isaac Yetiv, Le Thème de l'aliénation dans le roman magrébin de langue française,1952-1956, Canada :Celef,1972,p.118.

6- Mouloud Mammeri, Le sommeil du juste, France librairie Plon , 1955,p07.

7- Driss Chraïbi, le passé simple, France Edition Denoël, 1954, p.172.

8- Albert Memmi, La statue de sel, Paris Gallimard, 1966, p212.

9- Mouloud Feraoun, La terre et le sang, Paris Edition du seuil , 1953, p58.

10- Ibid, p61.

11- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص117.

12- المرجع نفسه، ص 113.

13- Mouhoub Amrouche, Colonisation et langage, Intervention au congrès méditerran , Florence, Italie, Octobre1960.

14- Mouloud Feraoun, La terre et le sang, Paris Edition du seuil , 1953, p58.

15- Ibid, p61.

16- Mouloud Mammeri, Le sommeil du juste, p.128.

17- Albert Memmi, La statue de sel, p276.

18- Ibid, p278.

19- Ibid, p282.

20- Mouloud Mammeri, Le sommeil de juste, p147.

21- Ibid, p136.

22- Mouloud Feraoun, La terre et le sang, p49.

تماسخت دم النسيان
-كتابة اللّغة ولغة الكتابة-

أ. مرابطي صليحة
جامعة تيزي وزو

نعتبر رواية (تما سخت دم النسيان) للحبيب السايح تجربة مفارقة في الرواية الجزائرية المعاصرة التي اعتادت الظهور كاستجابة سببية للواقع المعيشي، فهي تجربة تعاش بين الحروف والكلمات والجمل. ولم يعد واقع اللغة فيها تجسيدا للواقع الحياتي فحسب، بل تعدّاه إلى واقع اللغة التي تبحث لها عن كيان مختلف وعدولي يؤسسها كأبرز صورة في الرواية ويجعلها موضوعا أساسيا ومهيمنا يطغى على جميع المواضيع السردية.

إنّ كيان الكتابة في الرّواية يتأسس على إتحاد الفعل الروائي بالفعل اللساني، وعلى مجموعة من الآيات الكتابية التي حاول مجموعة من النقاد المعاصرين حصرها، على الرغم من أنّ مفهوم الكتابة كما هو مطروح عند "جاك دريدا" « Jacques Derida » [1] و"بيكيت" « Beckett » [2] ينفي قضية الحصر، ويطرح لا نهاية التدليل (الدال والمدلول) وصورة اللا مسمى واللامحدّد في الكتابة الرّوائية. وهذه تماما صورة التعدد، التي نظر لها "ميخائيل باختين" « Mikhail Bakhtine » وحاول الحبيب السايح جمع أكبر قدر منها في روايته، لتتوسع بذلك دائرة اللّغة الموضوع.

في دراستنا هذه، نحاول إظهار بعض من هذه الأوجه التي تشكل الفعل السردي العام في تماسخت.

1- **التكثيف الموضوعاتي:** إنّ الخط السردي في (تماسخت) مفتول بشكل بعيد عن تقليد الخط الحدثي نحو رواية اللغة، التي تتبع مسار التعدد والاختلاف ومسار اللغة التي تسرد نفسها. وأهم مناخ يؤسس هذا التوجه هو التكثيف الموضوعاتي القائم على اجتماع عدد هائل من الموضوعات السردية الجزائرية غير المكتملة المقتطعة بعضها ببعض، المتمظهرة على مستوى الجملة، وكذلك صورة السارد الذي يتكلم في كل شيء ويمتلك مفاتيح اللغة. فيبدو الفعل العام فعل نقل ورصد، تتجمّع تحته عناصر نصّية تتراوح في نوع واحد من الملفوظات السردية سمّاها "غريماس"« Griemas » ملفوظات الحالة (énoncés d'état)[3].

تقف هذه الملفوظات على فعل أساس يقوم به السارد هو الرصد من نافذة الغرفة فتبدو في مجملها مجموعة استغراقات تأملية في الأشياء المحيطة به وفي حاله النفسية وفي ذكرياته الماضية، وإذ يبدو السارد من هذا الموقع في حالة ثبات منزلقة بين ثلاثة أوضاع: ذات حالة، ذات قول، ذات رغبة، فإنّ هذا الثبات الحدثي أنشأ بالموازاة حركية على مستوى اللغة يؤسسها التنويع التعبيري، عن وضع واحد وثابت تنتج عنه كثافة (Opacité) حالية ولغوية، والكثافة هي التضخم في المادة المسرودة وانمحاء للحدث[4»] وحضور للمظاهر البلاغية[5]. لهذه الظاهرة وجهان: وجه الثبات الحدثي الذي يبقي الذات في وضع واحد لا يتغير بأي فعل تحويلي ،فيكون الفعل في الدرجة صفر، ووجه الحركة اللغوية الذي تشكله المظاهر البلاغية التي تساعد على توسيع مدى تصويرية الخطاب الأدبي المتمظهر عبر التنوع اللفظي والصيغي المتعدد الواصف لحال واحدة.

وهنا يفتح السارد بهذا النسق المقصود بابا واسعا للغة، تستعرض من خلاله قدراتها الإنجازية التعبيرية، في سبيل تحققها كموضوع مستهدف.

وتمثيلا لطريقة تمظهر الحالة هذا المقطع: « فصل الزجاج بينه وبين الغابة، حيث ود أن تتلاشى صرخته المكظومة كما ود أن لو بعث فيها حيوانا وحشا أو طائرا ليمكنه أن يختار، وساورته رغبة في صدم الزجاج برأسية، فمواعيده ورغبته ومواقيته وفرحه رهنتها الحماقة السافرة الشامتة مغلقة دونه أي سبيل إلى غير موته على ألا يكون بسيطا تافها لينتصر على واقعه المذل إياه كعبد خصي»[6].

تتمظهر عبر هذه العينة البسيطة حالات الرغبة التي تساور الذات في الخروج من واقعها، الذي يفصل بينه وبين خارجه زجاج النافذة ،فتتقاذفها الرغبات:رغبته في كسر الزجاج، رغبته في أن يصرخ وتخترق صرخته هذا الحاجز،رغبته في أن ينيب عنه حيوانا للخروج نحو الغابة التي هي رمز التحرر من واقعه، ثم تحسسه بالعجز عن تحقيق ذلك حاله المترامية بين الحماقة والبساطة والتفاهة والعبودية،التي تبقيه في حال الثبات أمام زجاج غرفته، دون حركة انفصالية عن هذا الواقع.

يتمثل ملفوظ الحالة الأساس في حال الانعزال بالغرفة، وتتفرغ عنه تعبيرات وصفية تدور في الوضع نفسه، وفي مجموعة من الحالات الفرعية الناتجة عنه. وهذا ما يحقق ظاهرة التعدد اللغوي المعبر عن حال واحدة وثابتة.

1-1 التوالد التشبيهي: ما نقصده بالتوالد التشبيهي، هو توالد الحالات من بعضها عن طريق علاقة المتشابهة. وقد تتعدد أساليب التوالد السردي، فهناك حسب **تودوروف** مبادئ تناسل لا نهائية تظهر من النصوص[7]. وفي (تماسخت) تتراكم الحالات وتتجاوز إلى بعضها عن طريق أسلوب التشبيه أو التماثل. وهذا الأسلوب يفتح المجال للتنويع اللغوي،

كي يتمظهر عبر مختلف الصور التشبيهية البلاغية، التي تقوي وتجمل صورة اللّغة، فيبدو مسار البناء كهذا الشكل:

الحالة 1 ←(تشبه) الحالة 2 ←(مثل) الحالة 3 ←(كما) مثلما الحالة 4

الخ............ ←(كـ) الحالة 5

وتطبيقا لهذا الوضع المثال التالي:

يقول السارد:[8]

« حالي ←(كـ) حال وهران ←(مثل) سدّ في وجه الصحراء الزاحفة

←(مثل) امرأة نائمة على عين محارب في خندق ←(غياب الأداة (تشبيه بليغ))

فارس يؤلمه هزم غريما شجاعا».

هذا مثال عن اقتران الحالات، القائم على المشابهة، وهو شكل منتشر في معظم النص يؤكده انتشار أدوات التشبيه المختلفة كـ: مثل-مثلما، يشبه، الكاف، يماثل،.... ولا يقتصر أمر التجاور بالمشابهة على مواضيع الحالة، إنما يقترن هذا الأسلوب أيضا بعرض الوقائع المتذكرة خصوصا منها وقائع الاغتيال والموت، فتتشابه تلك الوقائع في بشاعتها، كما تشترك في الأثر الذي تتركه في السارد وفي الشخصية الغائبة، وفي كريم وكل الشخصيات المحيطة، ليتحوّل الكلام من رصد خيوطها إلى استعراض الحالات الناتجة عنها. وقد أشار "صلاح صالح" إلى ظاهرة التوالد التشبيهي مسميّا إيّاها استدارة التشبيه[9]. وحسبه فالحكايات في النص النثري تتفرع عنها استدارات خيطية ومثّل لذلك بحكاية التاجر والعفريت في ألف ليلة وليلة. وما يتفرع

عنها من حكايات فرعية. وهذا التناول مشابه تماما للطرح الذي عرضه "تودوروف" Todorov في تحليله المادة نفسها، مسميا إيّاها التوالد السردي أو توالد الحكايات المتضمنة[10]. والفرق بين هذا المظهر والتوالد التشبيهي الذي نحن بصدده، هو أنّه هنا قائم على بناءات أقل جزئية. فهو ماثل على مستوى الجملة التي قدرناها سابقا كمشهد معبر عن الحالة. وهذا ما يجعل الحالات كتفرعات متوالدة كثيرة جدا، تعطي المسار السردي سمة الانبثاق والتدفق اللّغوي، القائم على ما اسماه الجرجاني في أسرار البلاغة بالتشبيه المتعدد[11]، وهو ما ترد فيه الموضوعات متتابعة والتشبيهات متجاورة متلاحمة بغرض التكثيف والتمطيط كما هو الحال في **(تماسخت)**. والتمطيط التشبيهي، يعرف أيضا بالتناسل التشبيهي وهو سمة بارزة في الشعر العربي المعاصر[12]. وإذ نرصده في هذا النموذج النثري فإننا نؤكد بروزه الفاعل في تنظيم المادة المتعددة المتدفقة، والمكونة من سيل من الموضوعات تنظيما، يرى فيه "عبد الإله سليم" إمكانية لتعدد التصورات ولا نهائيتها، ومجالا لإقرار الانسجام في مادة قد تكون اعتباطية وتنافرية[13]. وفي **تماسخت** فإنّ هذا التسلسل التشبيهي هو أبرز وسيلة لتنظيم التراكم الهائل للحالات.

2- **الكتابة الموضوع:** إن ممارسة الكتابة لدى الروائيين الجزائريين اليوم، تتحكم فيها أزمة متعددة الأبعاد، انتجت أدبا ذا علاقة سببية بالواقع المعيش «هذا الواقع الجزائري الذي عرف منذ الثمانينيات تحولات خطيرة، تقوض بفضلها كل شيء وجعل الإنسان يفقد إيمانه بكل شيء وبدا المتخيل الاجتماعي الذي راح الرّوائي الجزائري يبحث له عن طريقة لتشخيصه ويكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته ومظاهره، وذلك من خلال اشتغال خاص على اللّغة»[14]. اشتغال يعبر عن الافتقاد الرّوائي

الذي فرضه القمع الإرهابي للكتابة الرّوائية حيث أصبحت الكتابة تساوي الموت. ونتج عن ذلك كبت طاقوي للغة لدى الروائيين وصراع فكري داخلي تتقاذفه الرغبة في الكتابة وحتمية الموت والرغبة في الحياة وسلطة اللّغة التي ما تنفك ترمي بسياطها على الكاتب.

نتيجة لهذا الوضع أتت رواية **تماسخت** تعبيرا انفراجيا عن هذه الأزمة الداخلية التي عايشها الكاتب كغيره من الروائيين الجزائريين، ومحاولة سردية للتعويض عن هذا الفقدان، وتجربة انفجارية للغة، تفجر هذا الكبت المفروض وتحقق هدف الكتابة الموضوع (l'écriture thème)، لذلك تتجلى الكتابة كموضوع في تماسخت مثلما تتمظهر باقي المواضيع فيها بشكل متقطع ومتجزئ، وأحيانا بشكل غير صريح مرموز له بتعبيرات أخرى غير تعبير الكتابة، من مثل تعبير التذكر. وهي موضوع قيمة لدى السارد، كما لدى الشخصيات المغتالة بسبب فعل الكتابة الذي تمارسه، ومثلما هو لدى شخصية كريم، التي تختار الهرب بحثا عن فضاء آخر يضمن لها ممارسة فعل الكتابة، ولدى الشخصيات التاريخية التي يتذكرها السارد في فضاء تناصي استشهادي أو إيحائي إلى وقائع قتلها التي قتلت أيضا بسبب ممارستها لفعل الكتابة، حيث يؤكد السارد فكرة أن الكتابة مقموعة منذ أقدم العصور، وهذا القمع الذي امتد إلى هذا العصر، والذي تسبب في موت كثير من شخصيات الرّواية منها عمر إسماعيل والصديق الكاتب لم يمنع السارد من ممارسة فعل الكتابة وفعل الكلام عن هذه الأزمة، التي بدلا من أن تثنيه عن هذا الفعل دفعته بكل قوة إلى ممارسته، يقول السارد: «***أكتب لك، ليس هناك سبب محدد، فالأشياء لا تبين. نهارا بلا شمس والعزلة مهلكة حد التهلوس...***».

إنّ فعل الكتابة لدى السارد مهم في ذاته بغضّ النظر عن الدوافع التي أنتجته، لأنه فعل تواصل مع الآخر وفعل تذكر في الوقت نفسه. وهذا المفهوم الرابط للكتابة بالتذكر والنسيان، هو مفهوم طرحه أوّلا هيجل Higel ففي نظره الكتابة هي هذا النسيان للذات، وهذا الإحالة إلى الخارج ونقيض الذاكرة المستبطنة أو المحيلة إلى الداخل وهذا هو بالذات ما قاله فيدروس Phèdre في المحاورة الأفلاطونية المعروفة: «***إنّ الكتابة هي في آن معا منشط للذاكرة وقوّة للنسيان...إنّها الكتابة الأفضل كتابة الفكر***»(15).

هذا الطرح جعل من معادلة الكتابة التذكر والكتابة النسيان مفهوما ماثلا في النقد العربي ومطروحة كآلية لدى الكاتب أيضا. يقول محمد برادة: «إنّ مغامرة الكتابة لا تتحقق إلاّ بإعادة صنع اللّغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من التذكارات والأحلام، والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان»(16).

اختلفت طريقة التعامل مع الذاكرة كمفهوم أدائي وكموضوع روائي، من كاتب لآخر وهي في طرح الحبيب السايح يساوي أكتب، وحيث يفضي السارد بأنه يتذكر فهو يكتب. والنسيان أيضا هو فعل كتابة لدى السارد. يقول في ذلك: « ***أنّ النسيان ذاكرة أخرى لمحنته، يحسها في هصرته إياها إنها تتحوّل كلمات هاجرت إلى كل بياضاته...***».

إنّ ضغط النسيان لدى السارد يتجمع ليصير ذاكرة للكتابة وينفجر كلمات تحميه من الموت والرصاص بدل أن تتسبب فيه. وهذه الحماية التي يقصدها السارد تتحقق عبر هذا التواجد الفريد للكلمات، وعبر هذا التشابك الغريب للصياغات المتقطعة وعبر هذه الالتواءات السردية التي تتوّه القارئ الساذج بسيط اللّغة والقراءة.

1-2 **التدفق اللفظي:** إنّ التكديس الانفعالي للسارد في (تماسخت) والتجمع الهائل للحالات المتعلقة به وبغيره من الشخصيات، الذي شكل صورة من الانبثاق الانفعالي الذي ينتج انبثاقا مماثلا للحالات ولكلام السارد ليس نتاجا لفظيا عاديا للغة متداولة، بقدر ما هو تنويع لفظي تتمازج فيه الألفاظ الجديدة والقديمة، المتداولة والنادرة المركونة، وهذا الاستعمال كان نتيجة لإدراك جمالي خاص ومعرفة لغوية فذة، ونتاجا إدراكيا لواقع الصناعة الروائية الجزائرية «***التي غدت فيها الموضوعات أكثر اتساعا من الألفاظ القائمة، أكثر عنفا وبؤسا وسريالية وعدما***»[17]. فكان مشروع الكاتب في (تماسخت) مبنيا كما بينّا سابقا على تجزئة المواضيع وتحديد هيمنتها وتكثيفها ليصنع هيمنة اللفظ وتنوّعه وتعدّده. ويعد هذا إدراكا لأهمية اللّفظ في الصناعة الأدبية. وهو إدراك متأصل في الأدب العربي القديم والحديث كما في الأدب الغربي أيضا، حيث تكون « ***المعرفة قدرة ولكن القدرة على اختيار الكلمات التي تؤدي بها هذه المعرفة أقوى وأعظم، سواء أكانت هذه الكلمات أريد بها الإمتاع أم الإخبار أم الإثارة***»[18].

إن اللّفظ في **(تماسخت)** متميز بالتدفق الغزير والسريع، وبالانتقاء والابتكار البالغ حدود التميّز، حيث تبدو كثير من الألفاظ وكأنّها خضعت لعمليات البحث والتصفية والغربلة أخرجتها من ترسبات لغوية قديمة، خصوصا في المقاطع التناصية مع نصوص قديمة ناتجة عن تخيّل السارد لرحلة مع شيخ عربي، نحو وقائع الماضي التي انتشر فيها الموت أيضا، وهي نادرة الاستعمال في الخطاب الفصيح المتداول اليوم. وقد أسلب السارد هذا النوع من اللّغة في باقي الرّواية، فانتشر هذا النتاج اللفظي على كلّ الصفحات وزاوجه بنوع آخر من الألفاظ العامية الحاضرة بصورتها أو بتفصيحها.

3-2 **الانبثاق الاستعاري:** فعل الوصف دورا أساسا من أدوار السارد ومساحة مهيمنة على الفضاء في **تماسخت**، وهو ما يمنح الاستعارة هذا القدر من الهيمنة والكثافة ثم إنّ فعل الحكي القائم على تولدات تشبيهية هو تماما ما يمنح الاستعارة تواجدا منبثقا، فيبدو على مستوى عال من الشعرية والجمالية، باعتبار الدور التخييلي، الذي تلعبه الاستعارة في عدول الخطاب. هذا الدور المعهود للاستعارة يتقوّى هنا بمظهر تتابع الصور الاستعارية الذي نسميه انبثاقا. كما في قول السارد: «***...أن عودوا بشعره فانثروه أكفانا على الضلوع حبالا للجحود. فمن دمه عجنوا يافطة سمرّوها رخاما حفروا فيه تذكاره: عينان على باب مملكته المغدورة، مولدا للنكران، محيا للنسيان***»[19].

يحتوي هذا المقطع مجموعة من الاستعارات المتتابعة، منها استعارات مجرّدة تقتصر على عناصرها الأساسية: طرف أول + طرف ثان. أحدهما غائب ثم علامة أو قرينة تشير إلى هذا الغائب، من مثل: مولد النكران ومحيّا النسيان، وهما استعارتان مكنيتان لم يصرح فيهما بالمشبه به الإنسان وحضرت عنه قرينتان يمتلكهما هما المولد والمحيّا، كما يحتوي استعارات في حالة انتشار باستيعاب دوال إضافية تنتمي إليها، وهو ما يؤدي إلى كثافة الناتج بالإيغال في التجوّز وهذا ما أطلق عليه البلاغيون اسم المُرَشَّحَة[20].

ويقدمها محمد عبد المطلب بهذا الشكل:

المرشّحَة = طرف أوّل – طرف ثان– قرينة– استعادة للطرف الثاني

ويحدّد المرشّحة في هذا التقديم بتجوّز يشمل استعادة وحيدة للطرف الثاني لكن الكاتب في المقطع السابق يمدّد التجوّز باستعادات إضافية للطرف

الأوّل والثاني كما لقرائنها، ويمدد الحبل الاستعاري في تداخل تتبادل فيه الأطراف الصفات والمواقع فتبدو المرشّحة في المقطع هكذا:

المرشّحة = طرف أوّل + قرينة طرف أوّل + قرينة+ طرف ثان+ طرف ثان + طرف ثان...

وهذا الطابع الاستعاري المتميز يؤسس لسمة الانشطار في الرّواية.

3- **الكتابة الانشطار:** تزامن تداول مفهوم الانشطار أو التشظي أو الانتشار (la decemination) مع تداول مفهوم تفكك الكتابة (déconstruction) عند جاك دريدا وعند هارتمان Hartman وميلر Miller ويعرّفها أحمد اليبوري بأنها البلاغة النوعية للرّواية، وهي ناتجة من مجموعة سمات تصنع في آخر الأمر مزيجا[21] لانهائيا من المعاني الجزئية المتعارضة التي تشكل كل منها -مهما تبلغ جزئيتها وضآلة حجمها- مركزا قائما بذاته. وكلّما تعدّدت الجزئيات تحوّل مركز الكلام إلى هامش، وتحوّل هذا الجزئي الذي يعتبر هامشا إلى مركز. وعندما تتخذ كل الجزئيات مواضع المركز عبر التعدد والتشتت، تتحقق لامركزية (decentrement) توزّع المراكز[22]. وأهم ما يصنع ذلك هو تعديد الخطاب داخل النص والتوليد المفاجئ للمعاني في مسار السرد وتغييب الدلالة المتعالية، والإفساح لتكاثر الدلالات النسبية وإتباع تقنيات التقطع السريع مع تركيز اللّغة الشعرية وبث الحوارية في الأرجاء، واجتماع عدد هائل من المواضيع المتقطعة غير المكتملة المعبرة عن دلالات متشظية وأنسجة خطابية ممزقة لوقائع معقدة ومتشابكة، وحقائق مبعثرة محايثة للممارسات الفردية والاجتماعية، والأفعال والسلوكات

كممارسات خطابية متنافرة ومتعددة المصادر والمقاصد، والتاريخ الشامل والخطي بالحديث عن تواريخ خاصة ومجزأة[23]. هذه الدلالات المتشظية والأفكار المبعثرة والأحداث الجزئية هي حلقات متداخلة وأفكار متدافعة تطرد خارجها كل فكرة متعالية متحكمة في نظامها ونسقها المتتابع بأوضاع مفارقة، من خلال التعدد الموضوعاتي والتنوع الكلامي المتعدد والمتداخل والمتقطع حيث يبدو على مستوى السرد والموضوعات. يحتويه الانبثاق في صورة متكاملة للغة وفي صورة التفكك والتشظي، الذي يتجمع في صورة كبرى من الانبثاق القائم على اجتماع المختلفات، وعلى السرعة التي تبرزها مفاجأة الاختلاف وخيبة التوقع، وعلى الكثافة اللغوية التي تصنع طابعا من الشعرية القائمة على الخواص البلاغية ومن أهمها التوالد التشبيهي والانبثاق الاستعاري، القائمين في الأصل، على الجمع بين المتنافرات والمختلفات، وإيجاد الشبه بينها من حيث الشبه، وضمّها في سيل من الانبثاق التجاوري الذي يحكمه منطق الاختيار في التعبيرات الاستعارية المتراصة وتوليد الدلالة غير المنتظرة وإيقافها عبر استكمالها بدلالة استتباعية في الشكل ومفاجئة وغريبة في الموضوع، لتتعدّد بذلك المواضيع التي يسميها دريدا "مراكز كلام". وتتحول إلى هوامش كلما اقتطعت بمواضيع أخرى، أو مراكز تقتطع هي أيضا بأخرى، يتحوّل إليها السرد. والاقتطاع يكون في شكل تعليل موضوعي سمّاه باختين كاذبا، لأنه قائم على علاقة غير سببية بين الموضوعين، إنّما جعل الثاني تعليلا للأوّل أو العكس من باب التعبير الاستعاري والمفارقة، كما يكون الاقتطاع عبر الاشتراك في القرائن التي تبنى عليها

الاستعارات. لذلك نسميه تعليلا استعاريا لأنه يتقدم في صورة استعارة، ما يمنح هذا التشكيل اللغوي مشروعية الكذب والمفارقة.

كما يظهر الدور البارز للتعليل الاستعاري في تحويل الكلام إلى مراكز أخرى مع ما يحققه التعليل ظاهريا من سمة التمديد والاستمرارية الزائفة الكاذبة، وهنا يتحقق ما أسماه أحمد اليبوري "الاستعارة المتشعبة" التي يحدث فيها التفاعل والتداخل[24]، حيث الاختلاف هو العنصر الأساس، يتشظى المعنى إلى نقائضه أو إلى المختلفات عنه يسميها "الشوائب" في دوامة من المعاني الجزئية إلى ما لا نهاية وتعمل على تشكيل درجة من الضجيج النصّي[25] التي نسميها كثافة نصيّة (opacité textuel) بالاعتماد على تقنية مقاومة الدلالة المركزية بالتقطع والتكييف.

الإحالات

1- يراجع: جاك دريدا: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

2- يراجع: مطاع الصفدي: **بحثا عن النص الروائي**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988، ص107.

3- يراجع: حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، 1991، ص34.

4- يراجع: السعيد بوطاجين: **السرد ووهم المرجع**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص14.

5- الكثافة بهذا المفهوم **وضعها تودوروف وترجمت أيضا ثخانة**، يراجع عثماني الميلود: شعرية تودوروفن منشورات عيود، الدار البيضاء، 1990،، ص38

6- الحبيب السايح: **رواية تماسخت دم النسيان**، دار القصبة للنشر والتوزيع، 2003، ص35.

7- يراجع: عثماني الميلود: **شعرية تودوروف**، ص5.

8- الرّواية، ص7.

9- يراجع: صلاح صالح: **سرديات الرّواية العربية المعاصرة**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص299.

10- Voir : T.Todorov : **Poétique de la prose**, Ed. Seuil, paris, 1972.

11- يراجع: عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، ص187.

12- يراجع: عبد الاله سليم: **بنيات المشابهة في اللّغة العربية**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص160.

13- نفسه، الصفحة نفسها.

14- آمنة بلعلى: **المتخيل في الرّواية الجزائرية**، دار الأمل للنشر، الجزائر، 2006، ص126.

15- محمد برادة: **أسئلة الرّواية أسئلة النقد**، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص37.

16- المرجع نفسه ص37.

17- السعيد بوطاجين: **الرّواية ووهم المرجع**، ص67.

18- السيد احمد خليل: **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار النهضة، بيروت، 1968، ص6.

19- الرّواية، ص42.

20- يراجع: محمد عبد المطلب: **البلاغة العربية قراءة أخرى**، ط1، الشركة المصرية العالمية لونجمان، 1997، ص185-186.

21- أحمد اليبوي: **في الرّواية العربية التكوّين والاشتغال**، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ص61.

22- راجع: محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر العربي المعاصر**، د.ط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص189.

23- المرجع نفسه، ص17.

24- أحمد اليبوي: **في الرّواية العربية، التكون والاشتغال**، ص67.

25- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تجليات النسق المهيمن في سيرورة البناء السردي لرواية سرادق الحلم والفجيعة

أ. مسعود وقـــــاد
جامعة الوادي

لا يزال البعد التجريبي يهيمن على الخطاب الروائي المغاربي في مستواه الإبداعي، ويلمح ذلك في هذا الكم الهائل من الكتابات السردية الباحثة عن الهوية، كما أن الخطاب النقدي – أيضا – لا يزال يسبح في فضاءات التجريب، وآية ذلك هذا القصور المنهجي البين الذي يميز أغلب القراءات ذات الطرح النسقي المحايث أو الانطباعي على حد سواء بسبب الوصفية الصارمة التي امتهنتها بعض المناهج، أو غياب الآليات المنهجية الفاعلة في مقاربة الخطاب السردي المعاصر. وتأتي هذه المداخلة طرحا تجريبيا ينضاف إلى كم الطروحات الهادفة إلى التأسيس المنهجي متبنية آلية **المهيمنة** التي قررها نظريا رومان جاكبسون أحد أهم أقطاب الشكلانية الروسية هادفة إلى استكناه مكنونات النص الدلالية والجمالية، من خلال أنموذج تطبيقي تمثل في رواية "سُرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي.

مدخل نظري: مثلت الثورة التي قادها الشكلانيون الروس في مطلع القرن العشرين استهلالا شرعيا لمسيرة النقد المعاصر، وكانت ثورة على الممارسات النقدية السابقة التي «تركب الأدب من أطراف أخرى مثل الحياة الشخصية، وعلم النفس، والسياسة والفلسفة»[1]، والتي هيمنت فيها النزعة البراغماتية على مسيرة النقد منذ أن تجرد لمواجهة النصوص الأدبية، من

خلال السؤال الأبدي المتعلق بمقصدية الأديب وتقوّلات نصه. وسعوا إلى بلورة جهاز مفاهيمي لم يعهده النقد من قبل رُصد لمحاصرة القيم الزئبقية الكائنة في مساحة النص والمراوِغة دائما بين الخفاء والتجلي، وأعلنوا لأول مرة عن ميلاد علم جديد يهتم بأدبية النصوص سموه "الشعرية" وهو «العلم الذي يُعنى بتلك القيم المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، تلك المبادئ التي تجعل من كلام ما كلاما أدبيا»[2]، وشكل هذا التعريف صميم النشاط الشكلاني المليء بالمغامرة والمهوس بالتطلع إلى السيطرة على المساحات الفارغة، والأراضي البور التي لا مالك شرعيٌّ لها؛ أعني مساحات الأدب، ولأجل تحقيق هذه الغاية راحوا يستحدثون المفاهيم ويصوغون المصطلحات.

فبالإضافة إلى مفهوم "الشكل" الذي وسمهم به أعداؤهم في البداية ثم ارتضوه بعد ذلك اسما، لهم كان مفهوم "التغريب" الذي يهدف إلى كسر الألفة عن الأشياء من جهة تلقيها: ومفهوم "المادة والأداة" الذي يقابل ثنائية الشكل والمضمون التقليدية، ويعني اللغة وصياغتها بطريقة فنية ... وكانت مصطلحات كثيرة دارت في فلك التداول النقدي الشكلاني، لعل أبرزها على الإطلاق مفهوم "القيمة المهيمنة" الذي استحدثه الناقد الروسي رومان جاكوبسون.

تعني القيمة المهيمنة عند أصحابها أن في العمل الفني مجموعة من العوامل تحكم بناءه لتعطيه ماهيته وخصائصه النوعية «ومن تفاعل مكونات العمل ترتقي مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى، وفي عملية الارتقاء هذه يغير العامل المرتقي العوامل الأخرى التي تغدو تابعة له ويسمى المرتقي حينئذ المسيطر أو الباني أو القيمة المهيمنة»[3] وهي بذلك الموجه الأول لحركة النص الداخلية والمحدد الأساس لمعالمه الأدبية، كما

أنها تُسهم بفاعلية في فك بعض شفرات اللغز الجوهري الأول في الأدب وهو: بمَ صار النص نصا أدبيا؟ ومن ثمة فهي تشكل كما أشار جاكوبسون «عنصرا يقع من العمل الأدبي موقع البؤرة، بمعنى أنه يحكم العناصر الأخرى ويحددها ويغيرها أيضا»[4].

إن هذا التحديد العام لمفهوم القيمة المهيمنة مثلما ورد في سياق الممارسة النقدية الشكلانية، وهي ترسم خارطة المصطلح وفق القاعدة الفلسفية التي تستند إليها – يُعدّ في عُرف أصحابه آلية مناسبة للوقوف على خصوصيات الشكل والقيم الجمالية في النصوص الأدبية، لكن هذه الدراسة تسعى إلى رسم مسارها الإجرائي في ظل ذلك التحديد العام للمصطلح وهي – في الوقت نفسه – غير مُلزَمة بالسير في المسلك الذي تحركت فيه آلية الاشتغال الاصطلاحي الشكلاني في كل تفاصيله.

ويأتي هذا التحلل النسبي من سلطة المصطلح ضمن مبررات علمية وتاريخية ثابتة هي أن أغلب المصطلحات النقدية تفجَّر لتأدية وظيفة نقدية محددة سلفا من قبل الناقد، لكن بمجرد أن تدخل دائرة الاستهلاك النقدي، وتتداولها الكفاءات النقدية تتعدد وظائفها وتتسع فتغدو جراء عمليات التجريب إشارات حرة تسبح في فضاء النقد كأن لم توكل إليها بالأمس وظيفة علمية موضوعية.

إن مصطلح "الشكل" في عرف الشكلانيين الروس أطلِق ليمثل مقابلا مباشرا وصلبا لمصطلح المضمون، الذي هللت له المناهج الخارجية السابقة في إطار ردة فعل تاريخية قام بها الشكلانيون الروس لها مبرراتها، لكن فرط الزحام على تداول هذا المصطلح عدل قليلا من شكلانيته، وصار «من الضروري تحويل مبدأ الإحساس بالشكل إلى شيء ملموس حيث يمكن تحليل

هذا الشكل كمضمون»[5]، وعلى هذا المنوال سارت أغلب المصطلحات النقدية المعاصرة.

ومن هذا المنطلق تبلورت فكرة التعامل مع مصطلح "القيمة المهيمنة" كنسق مهيمن ما دام النص الأدبي محكوما بالضرورة بمجموعة من الأنساق المهيمنة تشكل إحداها بؤرة النص التي تصنع فضاءاته الدلالية وأبعاده الجماليـــة، وتفرض قانونها الخاص عليها، فتغدو تابعة لها، وتمثل خصائصها خصائص النص ذاته بقوانينه وعلاقاته وتعاملاته حتى «تملكها بحضورها القيمي، وتضفي عليها مسوحها وتؤطرها بما تشاء لها أن تتفوه به وتعلنه ليمسي النص جسدا من التشكلات الدلالية والجمالية»[6].

إذا كانت المهيمنة في الغالب نسقا دلاليا مصوغا صياغة فنية فإنها قد تحضر على شكل موقف وجداني يمارس سلطته قيميا وفنيا من بعيد، أو مفردة مركزية تحوم حول مركزها أفكار النص، أو حتى زيّ فني مثلما يتجلى بقوة في بعض الموشحات الأندلسية حيث تغدو الهندسة المعمارية للقصيدة هي القيمة الأكثر تميزا في حضورها الأدبي. وكما أنها (أي المهيمنة) تستغرق نصا تبسط عليه سلطتها وتسمه بسمتها فإن «دراسة المنتج الإبداعي لأديب ما كلِّه ربما تكشف لنا عن وجود مهيمنة واحدة كبرى تتحكم في مجمل إنجازه عبر تواتر حضورها فيه[7]». وهو ما يتجلى بوضوح في كتابات الروائي الجزائري المعاصر عز الدين جلاوجي.

يعدّ عز الدين جلاوجي من الروائيين الجزائريين الذين فرضوا حضورهم في المشهد الثقافي الجزائري بغزارة إنتاجه وقدرته الفائقة على التجريب في النموذج السردي، ولعله في هذا الحكم الأخير يعد روائيا متميزا أصيلا، له خصائصه الإبداعية التي تؤهله لاستحقاق وسام (أمير الرواية

الجزائرية المعاصرة) دونما تردد، ذلك أن وعيه بالواقع المأساوي الذي يعيشه شعبه، واستبطانه لمشاكل مجتمعه لم تبتلعه كأديب له وعيه الفني، وإنما عايش الواقع ثم انفلت من قبضته، وكذلك الأدب الأصيل لا يكون انعكاسا مباشرا للواقع فتبتلعَه سلطة التأريخ، ولكن يجعل من الواقع المادة الخام لأدبه ثم يتجاوزه باحثا عن الأفضل، أو كاشفا عن أوجه النقص والتشوه فيه، وفي الوقت ذاته لم يكن أدبه منتميا لأدب الأبراج العاجية الذي يتسامى عما يرى من مآسٍ يحياها مجتمعه.

تعد رواية "سرادق الحلم والفجيعة" أنموذجا جيدا للاستدلال على هذه الأحكام، فهي رواية تتوغل في أعماق الحياة السياسية والاجتماعية "المتعفنة" وتستبطن المعاناة في كافة نواحيها مركزة على مأساة المثقف في بلد تتكالب عليه أطماع الأوغاد الجشعين من أبنائه، وتتسلط عليه المتناقضات بأبشع أشكالها حتى يغدوَ منكَرًا مرفوضا لا يرتضيه موطنا للعيش أيُّ مثقف أو حر شريف، جسده جلاوجي في صورة المومس المتوغلة في وحْل الرذيلة إلى حد القرف والتقزز، فهي «تتمدد عجوزا مجعدة الشعر، مغضنة الوجه ساقاها سلكا حديد صدئ»[8]، وهي تلفظ الغراب ذلك القذر فيسقط «تتخبط أوصاله، ويتقيأ دما أسود، وتهادت نحوي ترغي كالبعير لقد اشتد ظمأها عطشها ... سغبها...»[9] وفيها:

الشارع...عتمة...حلكة...فجيعة...

وحدي أنا والشارع الفاغر فاه...

أحتسي على مضض حنظل الغربة...[10]

وهذا وجه الفجيعة الذي يطرحه العنوان. أما الحلم فهو المدينة "ن" ذلك الموطن الذي يحلم به الأديب ويعيش فيه على سبيل التجاوز الفني، وقد جسده

في صورة الحبيبة الرائعة التي يراها «كالهواء أعدو خلفه أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة»[11]، ويحن إليها فيناجيها «هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس»[12]. والرواية ذات بناء رمزي شبيه تماما بقصص كليلة ودمنة حيث جاءت شخصياتها على ألسنة الحيوانات والطيور، وهو ما يحمل الدارس على التساؤل عن الدوافع التي ألجأت الكاتب إلى هذه الطريقة الرمزية؛ أهي دوافع فنية محضة؟ أم أنها تمتزج بالعامل السياسي الذي هيمن على قصص كليلة ودمنة في تلك الحقبة التاريخية العسيرة؟.

تجليات النسق المهيمن في الرواية

المهيمنة العامة: إن وقوفا متأنيا على عتبات هذا النص السردي النازع إلى التجريب، ثم ولوجا هادئا متبصرا إلى دهاليزه ليفضيان بالضرورة إلى أنه مغَشَّى بهالة من التغريب تلفه مبنى ومعنى، وهو تغريب نابع من مرارة التجربة التي يعيشها الأديب في وطنه، كمثقف واعٍ بكل الهموم المتربصة بمجتمعه، ومبصر لكل المتناقضات تتراقص أشباح دمار أمامه، ولا يملك القدرة على التغيير، وإنما يذهب هو الآخر ضحية لها حين يتهمه الغراب بأنه حي بن يقظان جاء ليزعج موتاهم ويبعث فيهم الحياة، ويوقظ المدينة من سباتها العميق وينغص عليها سباتها العميق[13]. وبالتالي فإن النسق العام لهذا النص يتحدد بمهيمنة "التغريب" الذي هو نزوع إلى رفع الألفة عن الأشياء و«مفهوم يقصد منه كما يقول "شكلوفسكي": نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو مضاد لما هو معتاد»[14]، وتبسط مهيمنة التغريب هذه

سلطانها على كل عناصر الخطاب السردي من شخصيات وزمن وأحداث وفضاء وحتى على البناء العام.

عتبات المهيمنة

أولا: **عتبة العنوان:** إن أول عتبة من عتبات النص التي تكشف عن مظان مهيمنة التغريب هي عتبة العنوان الذي جاء مغربا واشيا بحمولة النص الدلالية، إن لم يكن اختصارا مكثفا لدلالات النص:

"**سرادق الحلم والفجيعة**": ثلاثة أسماء تجتمع تركيبيا فتشكل جملة اسمية متماسكة، وتختلف دلاليا فتتنافر وتُشكَل على المتلقي فلا يرى لها جامعا واضحا، فهي:

مبتدأ محذوف تقديره (هذه) + خبر مضاف + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف. وهذا التأويل في إخراج النحاة يشكل جملة اسمية تامة يحسن السكوت عندها، لكنه من الوجهة الدلالية غير ذلك تماما؛ إذ المفروض في الخبر أنه مسند يأتي لينقل فائدة للمتلقي عن المسند إليه، ثم إن المضاف إليه – أيضا – تناط به مهمة تحديد المضاف وتقييد صفاته، لكن شيئا من هذا لم يحدث قبالة هذا العنوان، فما أضفاه الخبر من الغموض على المبتدأ أكثر مما وضحه؛ إذ اسم الإشارة (هذه) –أصلا– بالنسبة للمتلقي الغائب لفظ سابح لا يتقيد بدلالة، فجاء يطلب التقييد من طريقين؛ طريق المبتدأ الباحث عن الهوية، وطريق اسم الإشارة الذي تنعدم معه إشارة الحضور في لحظة التواصل.

فالسُّرادِق لغة تعني الخِباء الذي يُمد فوق فناء المنزل، أو الغبار أو الدخان مثلما ورد في قوله تعالى: ﴿إِنَّا اعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾[15] أي الدخان المحيط بالظالمين، وهذه دلالة مستبعدة، وإنما السارد يرمي إلى الدلالة الأولى بآية تداول اللفظة ذاتها في ثنايا الرواية؛ فقد وردت في قوله «بالمناسبة هذا السجن أعلى سرادقه الغراب»[16]، وقوله: «هل

يقبعون الآن في السجن خلف هذه الجدران المنيعة والسرادق التعالية؟»[17]، لكن ما أسهم في تغييب الدلالة القريبة والبعيدة هو إضافتها (لفظة السرادق) إلى الحلم ثم دخول لفظ الفجيعة إلى نص العنوان على سبيل العطف وهو ما زاد من قيمة التغريب فيه، حيث تشكل الفجيعة مع الحلم ثنائية ضدية تتنافر بحضورها عناصر الدلالة أكثر مما تلتئم، لكن الكاتب يرمي إلى تجسيد حالة التمزق الوجداني التي يفرضها عليه الواقع السياسي والاجتماعي والمتمثلة في رفضه لهذا الواقع المفجع الذي تمثله "المدينة المومس" ومن يهيمن عليها وتعلقه – في الوقت نفسه – بمدينة فاضلة يستشرفها حلما في المستقبل يرمز إليها بالحبيبة "ن"، وهذه الدلالات لا يقف عليها الدارس إلا بعد استبطانه للنص السردي وفكه لجميع شفراته.

ثانيا: عتبة الإهداء: يعد الإهداء الذي تقدم به جلاوجي إلى نفسه ثم إلى الغرباء عتبة ثانية من عتبات المهيمنة:

إليَّ

إلى الغرباء

عتبة ذات دلالة قوية على معنى التغريب، فإذا كان التغريب هو ما يفرضه الكاتب على كلماته وعباراته بإظهارها في زيٍّ غير مألوف، فإن الاغتراب هو ما يفرضه الواقع على الكاتب فتنعدم حالة الألفة بينه وبين العالم الخارجي، ويغدو كاللفظة "المُغَرَّبَة" في النص، تبدو قلقة منبوذة داخل محيطها اللغوي. والغرباء الذين يعنيهم السارد ليسوا فئة معينة في زمن ما وإنما هي: «غربة المثقف في كل زمان ومكان، وربما كان المثقفون المعاصرون أكثر عرضة لتصدع الذات والغربة»[18]، إنه اغتراب أبي حيان التوحيدي وهو يلهج مُعتقَلا بين سرادق اللغة:

الهوى مركبي ... والهدى مطلبي ...

فلا أنا أنزل عن مركبي ... ولا أنا أصل إلى مطلبي ...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ...

ثالثا: عتبة البناء العام: إن البنية العامة لهذا النص السردي شديدة الإيحاء بدلالات التغريب، فهو يصدمنا منذ البداية بخاتمة تتصدر النص ومقدمة تتموضع في نهايته، معلنا عن حالة التشظي، وعدم فاعلية الترتيب والبناء داخل هذه الفوضى. ولعله ذلك كان تساوقا مع منحى التجريب الذي ارتآه السارد، إذ ما من داعٍ يوجب الاستهلال بالخاتمة والانتهاء بالمقدمة ما دامت كل منهما ملتزمة برسالتها المنهجية، ثم إن وجود مقدمة وخاتمة داخل نص سردي قد تكون له دلالاته.

كما أن تداخل الأشكال الأدبية في بنية هذه الرواية شكّل حضورا واضحا لمهيمنة التغريب، حيث ينطلق النص انطلاقة شعرية تضعنا بين يدي قصيدة النثر بقواعدها التي حددتها حركة الحداثة[19]:

الغربة ملح أجاج ...

وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى... ثكلت السكينة ...

لعل الكاتب في ذلك يسعى إلى هدم الحدود بين جنس الشعر وجنس الرواية وصولا إلى مفهوم الكتابة الذي انبثق بعدما «شهدت الأجناس الأدبية خلخلة واضحة، وصار احتفاظ كل منها بحدوده المرسومة موضع شك كبير»[20].

متون المهيمنة

أولا: المتن الحكائي: تمثل رواية "سرادق الحلم والفجيعة" أزمة الذات الواعية في تمثلها لمقتضيات دورها الاجتماعي والثقافي، تتجاذبها قوتان

عاتيتـــان؛ فهي بين أن تظل صامدة متماسكة متمسكة بالمبادئ السامية والقيم النبيلة التي هي جسر تعبُر عليه إلى تحقيق الحلم المتمثل في لقاء الحبيبة "ن" وهي مدينة الأحلام التي يحاول السارد أن يتمسك بذكراها ولقياها، وإما أن يقذف بنفسه في قاذورات المدينة المومس وهي«مدينة منفصلة عن عالم الإنسان، كل شيء فيها موت وخراب ودمار وانحلال ورذيلة، إنها مدينة مومس تبيع نفسها لكل المارة والعابرين»[21]. وهي مع ذلك غاوية ليس لها هم غير إشباع رغباتها وغرائزها التي استأثر بجلها "الغراب" ومعاونه "نعل" ومن ورائهما آلهة الخفاء "النسور"، وهذا ما أغرى بالمدينة المومس جموع الثعالب والفئران والكلاب والدود. وكلهم من حثالة القوم.

لكن السارد لم يظلَّ وفيا للحبيبة "ن" فالموقف أكثر إغراء من أن يدعه على ذاك الوفاء، وفجأة تتعطل لديه حاسة الشم فلا تنبعث من المبولة أية روائح كريهة، وتتبلد حاسة الذوق لديه، وتصيح به الفئران: «لا تخفْ اذهبْ، فلقد حلت عليك لعنتنا إلى الأبد ... اخرج منها فإنك رجيم وأن عليك اللعنة إلى يوم الدين»[22]، ويجرفه حب المدينة المومس، فينقلب على أصحابه زملاء الدرب الأوفياء المخلصين؛ ذي العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح، ويقرر القضاء عليهم، لكن الشيخ المجذوب يتمكن منه، ويرده إلى رشده، ثم يأمره بصناعة الفلك المنجي من الطوفان الذي سيغرق المدينة، إلا أن الرواية تنتهي ولا يجيء الطوفان وتظل المدينة في غيها ورذيلتها مترنحة بإعادة انتخاب "الغراب" حاكما لها، ملقية سلامها واستسلامها لسيدها وممتص دمها الأعظم. ويظل السارد منشغلا لسنين بجمع ألواح السفينة، وينفتح المصير على الغيب المجهول، وتتضارب الروايات بشأن الطوفان والفلك.

ثانيا: المتن البنائي للشخصيات: إن الطابع البنائي للشخصيات التي تتداولها الرواية لذو خصوصية وظيفية متميزة في إنتاج التغريب وإدهاش المتلقي، وهو ما يتجلى في الطابع الكاريكاتوري العجيب الذي اتسمت به الشخصيات، وفي الطمس العمدي الذي مارسه السارد على هوية هذه الشخصيات، مستثنيا من ذلك شخصية الراوي التي أعلن منذ البداية أنه صاحبها من خلال العنوان الأول: (أنا والمدينة)، وأنه المحرك المركزي لأحداثها، فاستجابته للمدينة المومس، وتخليه عن الحبيبة "ن"، ومن ثمَّ انغماسه في تيار الفساد والانحلال وتخليه عن القيم السامية أمور أرست سلطة الغراب، وضاعفت من إمكانية حدوث الطوفان، والراوي بهذا الدور يساوي الشخصية، أي أن معرفته بالأحداث تكون «على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها»[23] وهو ما يعبَّر عنه في الرؤية السردية بـــ "الرؤية مع" Vision avec.

أما شخصية الغراب –الذي هو منبوذ في الثقافة العربية فإنها –ترمز إلى الحاكم الفاسد المستبد الذي كان «ينتعل حذاءه معكوسا وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى...ويظهر رأسه صوانا بكماء وُضعت دون مبالاة على كومة من عظام»[24] والذي يجثم على صدر المدينة، يمتص خيراتها ويستعبد أهلها بمساعدة "نعل".

و"نعل" أو "لعن" وكلاهما أيضا لفظ منبوذ في الثقافة العربية الإسلامية خلصه الغراب من حكم الإعدام مقابل أن تُجدع أرنبة أنفه ثم يسخر لخدمة الغراب عشرين سنة يفعل به ما يشاء، لذلك فهو طوع أمره ورهن إشارته في كل شأن.

تشكل "النسور" آلهةُ الظلام القوة الخفية التي تهيمن على البلاد والعباد حاكمِهم ومحكومِهم، كلمتها نافذة وأمرها مطاع لأنها «تملك قوى سحرية خارقة لا نحيط بها خُبرا وحدهم في مكامنهم يوجدون الأسلحة...والألبسة... والأطعمة... والذهب... والفضة... والجواهر المختلفة الأنواع»[25] ولكننا نجهل مكانها، فالنسور في العادة لا تقترب من الناس ولا تدع أحدا يقترب منها، بل ترنو إلى العالم من أعلى القمة الشماء. كما تعد شخصيات أخرى كالثعالب والفئران والدود كلها في خانة أراذل القوم وأشرارهم ممن انغمسوا في مستنقع الرذيلة والفساد، مهللين مع حكامهم لسلطان الإله الأعظم "قبحون" الذي يمثل بؤرة الفساد والاستعباد.

وفي الجهة المقابلة نُلفي شخصيات أخرى التزمت بخط المبادئ السامية وتمسكت بالقيم الفاضلة وهي الشخصيات التي انقلب عليها الراوي بعد غوايته كذي ذي العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح، وهي أسماء ذات دلالات مستعذبة خيرة تنبئ عن توجهها الخير الذي اختارته، يضاف إليها شخصية المجذوب التي ترتبط في الثقافة الشعبية المحلية بالرزانة والحكمة وسداد الرأي، وهي صوت داخلي يمثل سلطة إيديولوجية قوية تمارس دورها الضاغط بقوة على الراوي.

ولقد طمس الروائي شخصيات الرواية ليزيد من نسبة التغريب بأن أعدم هوياتها وجعل الفضاء الروائي مسرحا لجموع الطير والحيوانات تتواصل فيما بينها باللغة، وتمتلك الإرادة والحرية وتتحمل المسؤولية وتعاقِب وتنتخب ... وذلك ما يحيل القارئ على أنها ليست سوى أقنعة حجب بها الروائي شخصيات إنسانية واقعية رآها أو تخيلها.

ثالثا: متن اللغة الشعرية: إن الوظيفة المهيمنة على سيرورة السرد الروائي هي وظيفة شعرية تبرز من خلال التكثيف والاقتصاد اللغوي الهائل الذي اعتمده الروائي أسلوبا لإمتاع قارئه عن طريق لغة الإيحاء والرمز التي يتأثث بها جسد الروائي، وتتعمق بها الدلالات، محدثة شرخا من الانزياحات التي تحفر فجوات غائرة في ثنايا النص تخرج باللغة عن الحياد وتحلق بالقارئ بعيدا وتستغلق عليه أحيانا، وهي دلالات «تنم عن لحظة شرود ذهني شغلتها التداعيات وصورها الحوار الباطني مع الذات»[26]. وجاءت الألفاظ والعبارات إشارات حرة تسبح في فضاء النص دونما كابح محمَّلة برسائل شعرية جمالية منحت الرواية خصوصية أسلوبية قرَّبتها من كثافة التعبير الشعري، من ذلك قوله: «غبار تثاءب يغتال من جواي السلام»[27]، وقوله: «المدينة المومس تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف»[28]، و«صمت أصلع يسبت القلب»[29] وقوله: «أصبحت المدينة اليوم نائمة تغطّ في شخير مالح يشوي طبلة الأذن»[30].

ولا تكاد فقرة من فقرات النص تخلو من هذا التعبير المكثف الذي يشي بقدرة الكاتب على إخراج اللغة من وظيفتها الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية شعرية تنعتق بها الألفاظ من سلطة المدلول الواحد، وتنتقل إلى فضاء الدلالات المفتوحة التي تنعدم معها علاقتها بالعالم الواقع والمألوف.

لم يقف التغريب عند البعد الإيحائي للألفاظ والعبارات وإنما لجأ السارد في إرسائه لهذه السلطة إلى سوق نحت أسماء وكلمات ذات منحى عجائبي ليس لها خلفية معجمية واضحة كبعض الألفاظ التي تخللت "الورد" الذي أوحي إلى الغراب:

سوحب ... سوحب ...

ربي ورب الغراب والرنس والغيهب ...

رب اللظام واللكام والشيهب...

سوحب ... سوحب...

رب الجفاء والجفاف ...

رب العجاف والرجاف ...

سوحب ... سوحب ...

رب الشطاع واللعاع ...

رب الضحيح والاترياع ...

سوحب ... سوحب[31]

مثلما ينسحب ذلك على بعض أسماء الأعلام التي تداولها النص الروائي مثل: (قبحون، القارح بن التالف، الفاني بن غفلان ....).

نخلص في نهاية هذه الدراسة إلى أن رواية "سرادق الحلم والفجيعة" ذات المنحى العجائبي محكومة بمهيمنة "التغريب" من العنوان الذي جاء نصا مفتوحا على جميع الاحتمالات الدلالية إلى بقية العتبات الأخرى التي تمثل بوابات شرعية للولوج إلى عالم النص كالإهداء و الفاتحة والخاتمة والمقدمة وبنية النص السردي العامة، وصولا إلى المتون الأساسية التي تعكس حركة النص الداخلية، وتجسد احتمالاته الجمالية كالمتن الحكائي والمتن البنائي للشخصيات ومتن اللغة الشعرية.

وبذلك يمكن أن نعد المقاربة النقدية للنصوص على ضوء ما تجلى لنا من فاعلية النسق المهيمن آلية مناسبة للإمساك بأزِمَّة النص السردي؛ فهي لا تتأتَّى للدارس إلا بعد ممارسة عمل قرائي جاد وصبور، وإتقان بارع للمراوغة مع النص لأنها – أي المهيمنة – زئبقية مخادعة لا تنفك تتجلى وتختفي حتى يستنفد الدارس كل احتمالات التشكل الوجودي لها، لكن الظفر

بها يعني التحكم في حركة النص الدلالية والجمالية، ومن ثم الابتعاد عن القراءة ذات الطابع الوصفي الصارم التي هيمنت على التوجهات النقدية المعاصرة، وفي الوقت نفسه عدم الاسترسال مع القراءات الانطباعية الباهتة استرسالا يحرم الدراسة من الإنتاج النقدي الواعي.

الإحالات

1- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي بيروت- ط2، 1996. ص12 .

2- محمود العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003 . ص19.

3- نفسه، ص37.

4- نفسه، ص 38.

5- عمر محمد الطالب: *مناهج الدراسة الأدبية الحديثة*، المركز الثقافي العربي بيروت- *1988*، ص 198.

6- علي حداد: الهيمنة وتجلياتها، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - العدد 387 تموز، 2003. ص31 .

7- نفسه، ص 35.

8- عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص29.

9- الرواية، ص29.

10- نفسه، ص103 .

11- نفسه، ص 24.

12- نفسه، ص 24.

13- ينظر: الرواية، ص38

14- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص27. (متاح على موقع اتحاد الكتاب العرب على الإنترنت)

15- الكهف: الآية 29.

16- الرواية، ص 30.

17- نفسه، ص 48.

18- أحمد موساوي: الاغتراب في سرادق الحلم والفجيعة، مجلة الأثر دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب جامعة ورقلـــة، العدد:3 السنة: 2004 . ص131 .

19- ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ت: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993. ص28.

20- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، دار الشروق، 2002، ص 149 .

21- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006، ص109.

22- الرواية: ص116.

23 - حميد لحمداني: بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991. ص48.

24 - الرواية، ص 30.

25- نفسه، ص 73.

26- محمد أسامة العبد: مجازيات اللغة الشعرية عند زكريا تامر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق عدد: 428 سنة: 2006، ص112 .

27- الرواية، ص7.

28- نفسه، ص 8.

29- نفسه، ص34.

30- نفسه، ص 80.

31- نفسه، ص 13.

الأبعاد الدلالية للمصاحبات النصية في رواية "السّمك لا يبالي"

أ. مكلي شامة
جامعة تيزي وزو

يرجع الفضل في إعادة الاعتبار للنص الموازي إلى مباحث الشعرية إذ بعدما كان رومان ياكبسون R.JACKOBSON يبحث – في إطار دراساته– عن إجابة لسؤال يناقش فيه حقيقة النص الشعري (ما الذي يجعل الأدب أدبا؟)، الذي أدى به إلى افتراض وجود بعض الملفوظات في النص ذات طبيعة شعرية، فإنّ جيرار جينات GERARD GENETTE راح يشكل سؤالاً جديدًا للشعرية وهو سؤال النّص الموازي الذي يعتبر عتبة من عتبات النص، و"التي تعتبر المرآة المعرفية التي تُبرز من خلالها النص بتلويحاته وتلميحاته مسهلا عملية الاستقراء والاستنباط ومساءلته وفق المنهج المختار." [1]

ويعرّف بأنه "عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أو الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ."[2] ويتكون من: المصاحب النصي Péritexte – أو النص الموازي الداخلي، والمحيط النصي Epitexte أو النص الموازي الخارجي حيث يُعرّف الأوّل بأنّه "عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنّص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش"[3]. أمّا الثّاني فهو: "كل نص من غير

النّوع الأوّل مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والإعلانات."[4] ولكل عتبة من هذه العتبات النصية دورها في كشف شعرية النّص ومضامينه.

يتعلق موضوع هذا المقال بجانب من جوانب المصاحب النصي وهو "العنوان" ومحاولتنا تتبع أبعاده الدلالية في رواية "**السمك لا يبالي**" لإنعام بيوض، حيث تعد هذه الرواية – الوحيدة لها- بمثابة رواية فيها من الرموز والإيحاءات ما يدفع القارئ للتساؤل والبحث عن تشكل دلالاتها والبحث عن خباياها لفك ترميزها، حيث: "لا يمكن فهم هذا النص وتفسيره إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية"[5]. فالنص بهذا الشكل يُبرم تعاقدا مع المتلقي، لأن النص الموازي حريص "على تسويغ تداولية ثقافية، تجعل النص يبحث عن اكتماله في عملية التلقي، بتنوع أطرافها، بين الجمهور العام كعتبة سفلى والقراء النموذجيين كعتبة عليا."[6]

سيميائية العنوان الرئيس: أول ما يجذب القارئ وهو يتصفح أي كتاب هو "العنوان" الذي يتصدره، فهو أول عتبة نلج من خلالها إلى العالم النصي حيث يعتبر "علامة جوهرية للمصاحب النصي، على الرغم من اختلاف النقد في صياغة وضعه الاعتباري. فهو تارة جزء من النص. أي المتوالية اللسانية الأولى فيه، وهو تارة أخرى مكون خارجي، أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النصية المؤطرة للعمل."[7]

يبدو لنا العنوان "**السّمك لا يبالي**" لأول وهلة بسيطا وواضحا، ونتوقع أن نجد في الرواية ما يفسر هذه العنونة، غير أنه خرق أفق توقعاتنا وتحققت بذلك مقولة إيكو "إن على العنوان أن يشوش الأفكار". وهذا ما هو حاصل

بالفعل ونحن نتصفح هذه الرواية، فدلالة العنوان ليست بسيطة كما تبدو للوهلة الأولى، بل هي مليئة بالإيحاءات والرموز.

أول ما يشد انتباهنا في هذا العنوان هو تركيبه الاستعاري، فقد نسب فعل العاقل (وهو اللامبالاة) لغير العاقل (وهو السمك)، لهذا رحنا نتساءل: هل المقصود بالسمك في هذا العنوان، الحيوان المائي، أم أنّ له دلالة أخرى يكتسبها وفق السياق الذي ورد فيه؟

تدور أحداث الرواية حول شخصيتين رئيستين هما نور ونجم والملاحظ على هذين الاسمين أنهما يبتدئان بالحرف نفسه وهو النون، ممّا يعني أن كلمة السمك قد تكون إحالة عليهما، والسمك كما هو معروف في الثقافات الدينية مرتبط بيشوع بن نون، فتى موسى. فكلمة "نون" إذن تعني سمكة، وهي أيضا اسم للسمكة الإله عند البابليين، كما وردت كلمة نون في القرآن الكريم للدلالة على الحوت الذي ابتلع يونس (عليه السلام) أو يونان، حيث قال الله تعالى:﴿ وَذَا النُّونِ إِذْ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لاَّ إِلاَهَ إِلاَّ أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ (87)﴾ سورة الأنبياء/ الآية 87.

كما وردت في الإنجيل على هذا النحو: "وكان يوحنا أيضا يعمّد في عين نون بقرب ساليم، لأنّه كان هناك مياه كثيرة، وكانوا يأتون ويعتمدون"[8] ويرتبط بذلك السمك بمياه المعمودية لدى المسيحيين، وتصبح إثر ذلك رمزا للمؤمن الذي ينال الحياة الأبدية.

وللسمك أيضا رمز آخر- في إطار الرموز الدينية – فهو – حسب يونغ – رمز للانبعاث والتجدد.[9] ارتبط بالإله أدونيس والإلهة عشتروت وهو كذلك رمز للمسيح (عليه السلام) حيث إن " رهبان الكنيسة الأوائل كانوا يحتفلون بعيد قيامة المسيح على ظهر سمكة كبيرة."[10] وفي حضارة وادي

النيل فإن السمك مخلوقات غامضة صامتة وذات برق أخضر يتلألأ من أعماق النيل لكنها تبرق بحسن الحظ والحماية القادمة من الآلهة .

" **في تلك الساعة من نزوات النور، يتلوّن البحر بلون السّمك الفضي. وينشطر خيط الأفق. فتلتحم السّماء بالماء وتتورّد نشوة.**"[11]

تقول نور لوالدها:

" **-أأستطيع أن أطلب منك ما أريد؟**

- اطلبي نجوم السماء.

- أريد سمكا فضيا صغيرا من بحر بيروت.

- لتأكليه؟

صاحت باستهجان كبير:

- كلا، لأربيه في بحرة الدار

استغرب والد "نور" هذا الطلب الذي رأى فيه ربما اختيارا تعجيزيا لمدى محبته:

- لكن سمك البحر لا يعيش في الماء العذب."[12]

في هذا المقطع السردي إحالة إلى قصة الخضر مع سيدنا موسى (عليه السلام) الواردة في القرآن الكريم. قال تعالى:﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لاَ أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِي حُقُبًا (60) فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَبًا(61) فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَآءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا (62) قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَآ أَنسَانِيهُ إِلاَّ الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا(63) قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا (64)﴾ سورة الكهف/ الآية 59-64 فارتبطت السمكة المنبعثة بالخضر الذي اكتسب الحياة الأبدية (حسب ما ورد في الإنجيل).

وجاء في الأدب السرياني قصة الإسكندر وطاهيه اندرياس اللذين ذهبا في رحلة طويلة إلى أرض الظّلام للبحث عن ينبوع الحياة، وبينما أندرياس كان يغسل سمكة مملحة في ينبوع الماء عادت إليها الحياة وانطلقت في الماء، فقفز وراءها اندرياس ليمسكها فاكتسب هو أيضا الحياة الأبدية.[13]

تتجلى أسطورة الموت والانبعاث في النص أيضا من خلال مقاطع سردية أخرى ويتعلق الأمر في البداية بمسألة شروق الشمس وغروبها " **مع كل غروب، يتراءى لها ذاك المغيب، المهيب، العجيب...صحوة موت متيقن من البعث.**"[14] فغروب الشمس رمز للموت، وإشراقه رمز للبعث والإحياء الجديد. فالشمس في هذه الحالة تتجدد كل صباح، وهي شبيهة بأسطورة الفينيق[15] الطائر الذي كان يحرق نفسه كل مساء ليُبعث رمادُه من جديد. تتجلى هذه الأسطورة أيضا في هذا المقطع السردي حيث قال أحد الرسامين الكبار الذي لم تذكر لنا الساردة اسمه "**ويردد دوما بأنه يرسم للجيل الذي سيبعث من رماد المأساة**"[16]

نشير أيضا إلى أنّ هذه الأسطورة ارتبطت أيضا بشخصية "ريما"، فهي في مرحلة من مراحل حياتها- وهي مرحلة الطفولة- تعرضت لصدمة نفسية إثر وفاة والدتها، وأدت بها هذه الصدمة إلى الدخول في عالم الصمت والانعزال عن العالم المحيط بها، لكنها بعد عامين تمكنت بفضل أحد البطريركيين المسيحيين (شماس اليّاس) من استعادة قدرتها على الكلام. فهتان المرحلتان بالنسبة لها تمثلان مرحلتي الموت والانبعاث، قالت ذات مرة "للهادي" وهو يستفسرها عن حكاية قصاصات الورق التي كانت تتداولها مع نور: "**إنها قصة موتي وبعثي.**"[17]

ويدل اعتناق ريما للديانة المسيحية – وهي التي كانت مسلمة بالوراثة – كولادة جديدة بالنسبة لها، ففي اعتقاد المسيحيين أن كل من يدخل في

ديانتهم يعتبر كمولود جديد وسيحظى بالسّعادة والخلاص من كل الآثام والعيش حياة أبدية، لذلك يعمدون كل شخص يدخل في ديانتهم بالماء الذي يرمز للحياة .

سيمياء العناوين الفرعية.

1- **نور**

هو العنوان الفرعي الأول في الرواية، والشخصية المحورية فيها وهذا الاسم ليس مجرد اسم علم يحدد شخصا ما في الرواية أو الواقع، بل هو اسم يحمل دلالة كبيرة، لأنّه مرتبط بالذّات الإلهية فـ" نور: هو الحقّ ويسمّى نور الأنوار لأنّ جميع الأنوار منه، والنور المحيط لإحاطته بجميع الأنوار... والنور المقدس، أي المنزه عن جميع صفات النقص"[18] وكانت "نور" مرتبطة أشدّ الارتباط بالله، فقد كانت " **تحب الله الذي تحدثها عنه جدتها...حتى أنها حلمت به ذات مرة. رأته على قمة جبل شاهق وكأنه امتداد له. لكنها لم تر ملامحه... نهضت في تلك الليلة وهي تتمتم:**

- **الله نور. الله نور.**

سرّها أن تكتشف بأن اسمها قد اقترن، دون أن تدري، باسم الجلالة."[19]

كان نجم يصف نورا بالكمال، وكان هذا بالنسبة إليه عيبا من عيوبها حيث "**كان يحاول أن يجد فيها عيبا. كان عيبها كمالها**"[20]. كانت تجيد الرسم والطبخ والرقص وحتى الجدال. وكانت إضافة إلى ذلك مسلمة " **فقد كانت تغتسل عدة مرات في اليوم من باب التقوى. لأن جدتها بدأت تعلِّمها الصلاة.**"[21] وهذا ما يجعلها – بالنسبة إلينا – ممثلة للديانة الإسلامية في الرواية بعكس صديقتها "ريما" التي كانت غير ذلك.

إذا كان السمك يدل على نور "**لكنّ قلبها هو الذي كان يبكي والسمك لا يبالي**"[22] "**خمّنت من رشاقة انسيابها بأنها أسماك صغيرة مذهبة**".[23] أو على نجم ""**السمك لا يبالي!" كم كان يحب هذه العبارة حين تنطقها بنبرة تختزل حكمة الرُّسل**"[24]، أو على كليهما، فإن هذا يعني أن أحدهما، أو كليهما – ظاهريا – لا يبالي بالثاني. فكل واحد منهما يحاول التهرب من سيطرة الآخر (عاطفيا)، فكلما تقربت "نور" من "نجم" أحسّ بالضعف حيالها، وحين يكتشف ذلك يتهرب منها كي لا يقع تحت سيطرة حبّها، وكذلك الأمر بالنسبة لها. فقد بقيا – على الرغم من تعلق بعضهما ببعض – بعيدين، ولم يستطيعا اتخاذ القرار بشأن علاقتهما، فولادة أحدهما تعني موت الآخر "**عرفت أن النور الذي يصلنا من نجمة ما، ليس إلا إشعارا بأفولها وخبوّها إشارة مستقبلية لموت مضى...**"[25]

لكن لو اتحدا لبعث كلّ واحد منهما من مأساة ماضيه المأساوي. فكلاهما فشل في بناء علاقة زوجية، فريما امرأة مطلقة تخاف خوض تجربة زوجية أخرى، ونجم زوج مطلق خائف من الشيء نفسه.

1- ريما... ونور.

هو العنوان الفرعي الثاني في الرواية، فبعد أن درسنا دلالة اسم "نور" سنحاول الآن أن ندرس دلالة كلمة "ريما".

في البداية نشير إلى أنّ "ريما" هي شخصية أخرى من شخصيات الرواية، وهي الصديقة المقربة لنور بل هي نِصفُها الآخر – كما كانت تقول – " **كانت جولييت أول شخص تتحدث معه عن نور... منذ أن ابتلع الأفق سيارة الأجرة التي أخذت معها نصفها الأوحد والكبير دون مقابل.**"[26]وهي أيضا ابنة "ماري" المسيحية الأصل، لأنها بعد زواجها من "مصطفى" والد نور (المسلم) أشهرت إسلامها فأصبحت تسمى مريم. ومعروف أنّ مريم (أم

عيسى عليه السلام) مذكورة في القرآن. وهي في الديانة المسيحية ترمز إلى الولادة الجديدة، حيث لا يزال أهل قبرص "يقدمون عطاياهم لمريم العذراء ملكة السماء، في آثار هيكل قديم من هياكل عشتروت، وكما تموت عشتروت وتبعث ثانية مع ابنها، تعود مريم العذراء إلى الحياة بعد موتها في تعاليم الكنيستين الكاثوليكية والأرثوذكسية."[27] وجميع الحروف المشكلة لاسم "ريما" هي نفسها الحروف المشكلة لاسم "ماري" (الاسم المسيحي). فهي إذا امتداد لأمها وإعادة بعث لاسمها فـ"**عندما سألت "نور" "ماري" بفضول طفولي:**

- **لماذا أسميت ابنتك "ريما"؟**

أجابتها "ماري" بهمس وكأنها تبوح بسرّ دفين:

- **لأن فيه كل حروف "ماري".**"[28]

قد يدل هذا على إعادة بعث الديانة المسيحية، فريما على الرغم من أنّها مسلمة بالوراثة (مسلمة الأب)، إلاّ أنّها اعتنقت الديانة المسيحية بعد وفاة والدتها ودخول والدها مستشفى الأمراض العقلية، وتكفل أخوالها المسيحيين بتربيتها بعد ذلك. فماري بالنسبة لأهلها تعد كافرة حين اعتنقت الديانة الإسلامية، وماري باعتناقها المسيحية واختيارها أن تكون راهبة تكون قد كفّرت عن خطيئة أمّها حيث "**سرّت أم جورج بقرار ريما أيّما سرور، واعتبرته في قرارة نفسها تكفيرا عن خطيئة ابنتها ماري في هجر ديانتها.**"[29]

لكن ماري بعد إسلامها لم تتخلص من الصليب (رمز المسيحية)، بل كانت تدسه تحت وسادتها، وحين دخلت ريما غرفتها ذات صباح (يوم وفاتها) اندسّت في سريرها و"**دسّت يدها المرتعشة تحت الوسادة لتتحسس الصليب الفضي الصغير الذي كانت "ماري" تسكنه راحتها حين تعانق المخدّة.**"[30]

تعيد ريما تركيب اسم جديد انطلاقا من الأحرف المشكلة لاسمها – كما كانت هوايتها– ليكون: "رامي"، وقد وقّعت روايتها الأولى باسم مستعار هو "رامي عبد النور"، و" **حين سئلت عن سبب اختيارها لاسم "رامي"، أجابت بشيء من الإعادة وردّ الصدى:**

- "**لأن فيه كل حروف ماري**""[31]

نستطيع أن نستقرئ من هذا الاسم الاستعاري دلالة، فما دلالة اسم "رامي عبد النور"؟، بمعنى لماذا اختارت هذا الاسم بالذات؟

قد تكون الإجابة عن هذا السؤال، ما ذهبنا إليه في تأويلنا لدلالة "ريما" ودلالة "نور"، فإذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ اسم "رامي" إعادة لتركيب أحرف اسم "ماري" الذي يرمز للديانة المسيحية، واسم "نور" يعني الله فنستطيع أن نقول إن دلالة الاسم "رامي عبد النور" هي "المسيح ابن الله" وهذا ما يدل على أن "ريما" ترمز إلى الديانة المسيحية:

مريم ⟵ ماري ⟵ ريما ⟵ رامي ⟸ مريم ⟵ رامي

وبذلك تكون ريما قد اتخذت اسم ذكر، وهي الأنثى بالولادة، ليكون جنسها من جنس عيسى (عليه السلام) نفسه.

وإذا ما لاحظنا طريقة كتابة العنوان "ريما... ونور"، وجدنا أنّ هناك فراغا بين الاسم الأول والاسم الثاني. وهذا الفراغ لا نجده إلاّ في هذا العنوان، فهل لهذا الفراغ دلالة؟

في اعتقادنا أنّه كذلك، إنه يتضمّن كلاما مسكوتا عنه، وفي اعتقادنا أيضا أنّ هذا الكلام المسكوت عنه هو: "الروح القدس" أو "المحبة" حيث قال لها "شماس الياس" ذات مرة "**عبارته التي بقيت على الدوام نبراس حياتها وبلسم روحها: "فلتكن المحبّة ديانتك.**""[32] فالله محبة ولا يمكن إلا أن يكون محبة، ومن طبع المحبة أنْ تفيض وتنتشر كما ينتشر الماء والنور، وتفترض

أيضا وجود شخصين على الأقل يتحابان ويتكاملان، "وليكون الله سعيدا... كان عليه أن يهب ذاته شخصا آخر يجد فيه سعادته ومنتهى رغباته..لذلك ولد الله الابن منذ الأزل لحبه إياه ووهبه ذاته... وثمرة هذه المحبة المتبادلة بين الأب والابن كانت الروح القدس، هو الحب إذن يجعل الله ثالوثا وواحدا"[33] ليرتبط العنوان بذلك بقاعدة التثليث المسيحية: الله–الابن– الروح القدس. وقد نجد ما يبرر ما ذهبنا إليه ما ورد في الرواية في بعض مقاطعها السردية:

"**الجدة كانت تماهيها بنور وتناديها أحيانا باسمها...وكان ذلك يشعرها بنشوة الكمال.**"[34]

"**عندما تكون هناك ظاهرة يمثلها إثنان، يوجد دائما ثلاثة أشياء: الأول والثاني وهما من عداد الموجود، والثالث وهو الأهم لأنه من عداد الخلق، وهو العلاقة التفاعلية بين الاثنين.**"[35]

1- نجم ونور.

"نجم": هو شخصية من شخصيات هذه الرواية. وقد يحمل هذا الاسم مجموعة من الدلالات انطلاقا ممّا هو منزوع من التراث القديم والثقافات القديمة، فهو قد يرمز إلى نجمة داوود (عليه السلام)، التي تتكون من انطباق مثلثين متساويي الأضلاع بشكل متعاكس فوق بعضها، ويقال إنّ العمر التّقريبي لولادتها – بالرجوع إلى تاريخ أول ظهور له– يعود إلى أكثر من أربع آلاف سنة منذ العصور القديمة[36] فعمر نجم هو "**أربعة آلاف سنة، حسب يقينه الراسخ. هاجسه الوحيد هو أن يجد الحياة حيث يوجد.**"[37] وهو حال اليهود، فهم يتوزعون على كافة بلاد العالم لأنّهم بلا موطن.

وقد يرمز أيضا إلى "تحرير اليهودية من العبودية بعد أربعمائة سنة قضوها في مصر. فالشكل المثلث للهرم يدل على التصوير الشامل للسلطة

أمّا الهرم الآخر المقلوب فيعني الخروج من هذه السلطة."[38] إن نجم في مرحلة ما من مراحل حياته- قبل أن يصبح طبيبا- تعرض إلى نوع من حياة شبه عبودية، عندما كان تحت سلطة زوج أمه حيث " **كان يوقظه على الساعة الخامسة صباحا لإحضار براميل المازوت المخزنة في القبو، ونقلها إلى الحمام الذي كان يبعد بحوالي كيلومتر عن البيت، فوق عربة ثلاثية العجلات تدفع بقوة الأيدي. ثم يقوم بإفراغ محتوى البراميل بواسطة قمع كبير وكأنه مصفاة من كثرة الثقوب والبعوج المنقوشة على مخروطه. بعدها يساعد العامل على حشو فم القازان بكسارة الأخشاب والفحم، ويوقدان المرجل.**"[39]

وما يبرّر ما ذهبنا إليه ما ورد في البطاقة الدلالية لــ "نجم"، فهو الابن الذكر السادس لأمه حيث أنها لم تكن تنجب إلا الذكور "**وعندما استشهد أبوه، كانت أمه حاملا بالطفل السادس.**"[40]

"**كذلك الذي سكنه إثر موت أبيه، وهو لم يتعلم بعد عدّ سنواته الست.**"[41]

" **وأستاذ الرياضيات السيّد "آرتو"، ...كان عنصريا...وعندما سلّمه ورقة امتحانه الأخير الممهورة كالمعتاد بعلامة 20على20، أرفقها ساخرا بعبارة لم يسمع نجم أكثر منها عنصرية:**

أنا متأكد من أنّ زرقة عينيك هي التي تمنحك هذا الذكاء"[42] مشيرا في ذلك بطريقة ضمنية إلى أن اليهود (والسيد آرتو منهم) يوصفون بالذكاء وبالعيون الزرق، وكأن الذكاء ولون العيون متلازمان وخاصان باليهود.

وقد تكرر العدد (6) في الرواية بشكل ملفت للانتباه ومن المواضع التي ورد فيها:

" **نفس الفستان الذي كانت ترتديه عند زيارته الفارطة منذ ستة أشهر.**"[43]

" **على فكرة، نحن في اليوم الستين من الأبد**"[44]

" **كان ذلك في اليوم السادس من الشهر الثاني حين التقته لأول مرة (طبعا ليس لأول مرة، فقد التقيا منذ أربعة آلاف سنة)**"[45]

" **منذ اليوم السادس من الشهر الثاني، في العام الأول بعد الخلاص...**"[46]

" **لم تره ثانية إلاّ في اليوم الستين من الأبد ... في ميناء تيبازة.**"[47]

" **إقامة قدّاس جنائزي على روح طفل لم يتجاوز السادسة من عمره.**"[48]

" **طوال الأشهر الست التي قضّتها...**"[49]

إن نجم في هذه الرواية يمثل الديانة اليهودية.

1- الثالوث.

بعد أن بينا – في حدود تأويلنا – دلالات العناوين الفرعية الثلاثة السابقة، نجد أنه من السهولة علينا الآن أن نحدد دلالة العنوان الفرعي الأخير في هذه الرواية، بل نستطيع أن نقول إن هذا العنوان يمكن أن يتحدد بنفسه انطلاقا ممّا سبق. فالثالوث – برأينا – يدل على الديانات الثلاث الموجودة في حياتنا وهي: الديانة الإسلامية، والديانة المسيحية، والديانة اليهودية، الممثلة في الشخصيات الثلاث: نور، وريما، ونجم. وقد ظهر في الرواية ما ذهبنا إليه من خلال ما يلي: " **رفعت العبارة الأخيرة سياجا من السكينة المتوجسة حول الثالوث الواجم.**"[50]

لكن ألا يحق لنا أن نعطي دلالات أخرى – انطلاقا مما ورد في الرواية – لهذا الثالوث؟ ففي اعتقادنا أنه يمكن أن يرمز الثالوث إلى:

(نور ونجم) / (ريما والهادي) / (السيدة إيفلين وزوجها). فهذه الشخصيات الست يمكنها أن تشكل ثالوثا وفق العلاقة التي تربط بينهم، فنور ونجم تربطهما علاقة حبّ، وريما والهادي تربطهما علاقة إعجاب، أو لنقل علاقة حب في بداية تكوينها، أما الزوج الثالث (السيدة إيفيلين وزوجها) فتربطهما – بالتأكيد- علاقة زواج، مشكلين بذلك ثلاث ثنائيات (ثالوثا). فجميعهم كانوا مدعوين لحفلة عشاء في فيلا "الهاي قرين"، ونظمها على شرفهم .

وللإشارة نجد أنّ الجنسيات الثلاث التي ينتمي إليها هؤلاء الأشخاص تتحدد من ثلاث قارات. يبدو ذلك من خلال قوله. " **كان العشاء رائعا – شرقيا وغربيا وأفريقيا – اجتماع لثلاث قارات على مائدة واحدة.**"[51]

نخلص في النهاية إلى أن الروائية أعطت بعدا دلاليا لشخصياتها. وستمثل هذا البعد في البعد الديني، وأشارت إلى ذلك في بداية الرّواية "**في حياتها كل شيء منظم ببعثرة مدهشة. عمرها أربعة آلاف سنة، حسب يقينها الراسخ. هاجسها الدائم هو الألف عام التي سبقت مولدها. أين كانت طوال القرون العشرة تلك؟ كيف فاتها أن تخلف موعدا مع أهم حقبة في التاريخ؟ حقبة ما قبل الأديان.**"

الهوامش

1- رابح بوصبع، مدخل إلى درس العتبات النصية، http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=17088

2- جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟ http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm

3- الموقع نفسه.

4- المصدر نفسه.

5- المصدر نفسه.

6- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، 2007، ص27.

7- المصدر نفسه، ص40.

8- إنجيل يوحنا، الاصحاح الثالث/ الآية 23.

9- ينظر: ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974، ص30.

10- Weston, Jessie L, from ritual to romance, New York: doubleday and company Inc, 1957, p132, نقلا عن ريتا عوض، المرجع السابق، ص35.

11- انعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، د.ت، ص9.

12- م.ن، ص 28-29.

13- ينظر، ريتا عوض، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي، ص46.

14- الرواية، ص10.

15- فينيق: طائر موطنه بعلبك يحترق كلما أدركه الهرم، ليبعث حياً من رماده. شربل داغـــر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص127.

16- الرواية، ص131.

17- م.ن، ص202.

18- ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ط1، دار الجيل، بيروت، 2004، ص409.

19- الرواية، ص62.

20- م.ن، ص144.

21- م.ن، ص62.

22- الرواية، ص97.

23- م.ن، ص77.

24- م.ن، ص144.

25- الرواية، ص55.

26- م.ن، ص107.

27- ريتا عوض، المرجع السابق، ص29.

28- الرواية، ص27.

29- م.ن، ص109.

30- م.ن، ص69.

31- م.ن، ص ص111-112.

32- الرواية، ص88.

33- يزيد الحمزاوي، النصرانية وإلغاء العقل، تقديم: أحمد فريد، ط3، 2003.

34- الرواية، ص100.

35- م.ن، ص57.

36- ينظر: مناف غرايبه، النجمة السداسية،
http://www.mexat.com/vb/attachment.php?attachmentid

37- الرواية، ص121.

38- مناف غرايبه، النجمة السداسية،
http://www.alsafwaa.com/vb/showthread.php

39- الرواية، ص149.

40- م.ن، ص129.

41- م.ن، ص125.

42- م.ن، ص163.

43- م.ن، ص153.

44- م.ن، ص169.

45- الرواية، ص10.

46- م.ن، ص 31.

47- م.ن، ص33.

48- م.ن، ص36.

49- م.ن، ص 65.

50- م.ن، ص201.

51- الرواية، ص204.

قراءة في رواية بحر الصمت
لياسمينة صالح

أ- وردية بولحواش
جامعة البويرة

إن جذور الجنس الروائي ممتدة في القدم منذ عصور خلت، فالأشكال السردية المعروفة هي أشكال متوارثة عن حقب تاريخية مختلفة، وقد كانت الرواية على الدوام في كر وفر مع الزمن، تحاول إثبات وجودها في زحمة الأجناس الأدبية الأخرى، وعن جدارة... تمكنت من أن تجد لنفسها مكانا وسطها، بل، جلست على كرسي الرئاسة ومرتاد المكتبات يرى أن أكثر الكتب اقتناء من لدن القراء هي الروايات على اختلاف أنواعها ومواضيعها، وهذا لأن القارئ وجد فيها ذاته فهي كفيلة بأن تربيه، توجهه، تهذب ذوقه، تعطيه دروسا في الحياة وباختصار، تزرع فيه حب الحياة على أن كل رواية تستمد ديناميكيتها وحياتها من داخلها، بلغتها العذبة وتأزيماتها المشوقة، بأحداثها الممتعة وحبكتها المبنية بناء يجعلك تتفاعل معها وتعيش صراعاتها، وتبقى الرواية الجنس الأدبي المتميز بطابعه التكثيفي، فهو الذي يجمع بين التاريخ والحاضر وهو الذي يقوي أواصر الأخوة ووشائج القرابة بين الماضي والمستقبل بلمسات فيها من الفلسفة والتاريخ والدين والثقافة وعلم النفس وعلم الاجتماع...ما يجعل من هذا الجنس الأدبي جنسا وظيفيا على الدوام.

وهذه الدراسة ستنصب على نموذج روائي يمثل نخبة من جيل الأدباء الشباب إنها رواية "بحر الصمت" للروائية "ياسمينة صالح". مستعملين في ذلك شبكة القراءة وهي الوسائل أو العناصر المقترحة التي تتكامل فيما بينها

لكي تقدم لنا قراءة موضوعية لكتاب من الكتب وهذه العناصر هي: المحيط النصي، المتن الروائي، القراءات الخارجية[1].

1- المحيط النصي (le para texte): يتضمن دراسة النص الفوقـــي (l épi texte) أو ما يسمى بالمحيط النصي البعيد، كما يتضمن النص الموازي (le péri texte) أو ما يسمى بالمحيط النصي القريب[2].

1-1-النص الموازي: هذا النوع من النصوص يعرفه جيرار جينيت بأنه "كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره."[3] وعمل النص الموازي أنه" يساعد على تحديد أفق الانتظار ويمكن من إخضاعه للتجريب أثناء مرحلة القراءة، وهو أيضا مساحة تربط بين النص الأصلي والنص الصامت الذي ينفتح على تأويلات عديدة تؤكدها أو تنفيها قراءتنا للنص الأصلي"[4].

وأهم النقاط التي يرتكز عليها النص الموازي هي (اسم الكاتب، العنوان، المقدمات، الإهداء، كلمة الغلاف، لوحة الغلاف، الصفحة الداخلية للعنوان، العناوين الفرعية). وتسمى هذه العناصر عتبات النص وهنا يعرف جيرار جينيت النص الموازي تعريفا دقيقا بالقول أنه(عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي.)[5]، فالعتبات متكاملة هي التي تشكل النص الروائي، ومن هذا المنطلق ستفصل هذه الدراسة في قراءة كل عتبة على حدة:

*-اسم الكاتب: كاتب الرواية الجزائرية ياسمينة صالح، روائية، قاصة، وصحفية من مواليد الجزائر العاصمة، حاصلة على شهادة الليسانس في علم النفس، تعمل بجريدة المجاهد، مشرفة على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائرية، وهي أيضا عضو في الجمعية الإفريقية المستقلة (Autonome) للطفولة والإعلام، كما أنها عضو في الجمعية المغاربية للثقافة والصحافة

الحرة ومقرها(M-C-P)، مهتمة بالترجمة، من إصداراتها: بحر الصمت (رواية)، وطن الكلام (مجموعة قصصية)، ناستالجيا (ترجمة أدبية)، وقد ترجمت أعمالها إلى الفرنسية والإسبانية، حازت على جوائز أدبية في كل من الجزائر، تونس، لبنان، فرنسا، المملكة العربية السعودية، العراق[*].

*-العنوان: عنوان الرواية هو بحر الصمت وقد جاء مكتوبا بلون أخضر وبخط غليظ وجميل وطريقة كتابته بهذا الشكل تحمل وظيفة جمالية إغرائية إنها تعطي القارئ قوة تحفيزية لقراءة ما يكتمن داخل هذا الخط، ثم إن وظيفة العنوان الممتلئ هي دلالته على النص وإشارة لمحتواه الكلي ولو قمنا بتفكيك عنوان "بحر الصمت" كدال لغوي نجده يتكون من لفظتين مشحونتين الأولى "بحر" وهي تحيلنا مباشرة إلى مرجعين اثنين:

-المرجع العربي الشعبي من خلال مغامرات السندباد البحري في حكايات ألف ليلة وليلة، مغامراته وعجائبه الطريفة في البحر.

-المرجع الغربي الإغريقي وأسطورة "أليس" من خلال مغامراته مع حوريات البحر.

وباجتماع هذين المرجعين سنتصور الرواية كثافة دلالية مليئة بالخيال واللامعقول، لكن، سرعان ما نعيد تأويلنا إذا ما نظرنا إلى الشطر الثاني من العنوان ممثلا بلفظة "الصمت"، هذا الدال المغلف بنزعة تشاؤمية تغلف الرواية وتميل بها إلى اللاكلام، الدال الرومانسي الذي يجنح بصاحبه إلى العزلة والتأمل والتفرد وبالتالي إلى الصمت، والبحر الذي وظفه أغلب الشعراء الرومانسيين يلائم تماما نزعتهم الانعزالية، يقول إيليا أبوماضي:

إني قد سألت البحر يوما **** هل أنا يا بحر منك[6].

ومن جهة ثالثة، لو قرأنا العنوان كوجود لغوي بلاغي وجدناه تشبيها بليغا من باب إضافة المشبه به إلى المشبه وتقديره "الصمت بحر" هذا اللون

الخيالي هو(وليد التصور)[7]. وهذا التركيب غير المتجانس بين البحر والصمت يدل على عبقرية الروائية في أن توجد بينهما علاقة ما، فالبحر هوالهيجان، هو الحركة، هو الضجيج، في حين أن الرواية حبلى بالأشياء المسكوت عنها، فهي فضاء واسع من الصمت، قد يكون الصمت عن الحقيقة، أو الصمت عن الظلم، أو الصمت عن الإفصاح عن المشاعر الداخلية... على أن هذا الصمت سينكشف بعد دراسة الرواية من كل جوانبها.

*-لوحة الغلاف: تعتبر صورة الغلاف العنوان الرئيسي الثاني بعد العنوان الرئيسي الأول الخطي[8] ومثلما يساعد العنوان الخطي القارئ على بناء سيناريو خاص بالرواية ويكوثره بصورة واضحة في ذهنه فكذلك صورة الغلاف لأنها كفيلة -بعد تأويلها- بأن تكشف ولو جزئيا عن المعنى العام للرواية والآن سأطرح أسئلة ثلاث هي:

- هل جسدت الصورة الموضوعة على صفحة غلاف" بحر الصمت" موضوع الرواية؟.

- هل استطاعت منشورات الاختلاف "وهي مصمم الغلاف" التعبير بالألوان عما عبرت عنه الروائية "ياسمينة صالح" بلغة الحروف؟.

- وهل استطاعت منشورات الاختلاف أن تكثف موضوع الرواية إلى درجة اختزاله في لوحة هي غاية في البساطة؟.

أولا، يجب الإشارة إلى ما كتب على صفحة صورة الغلاف، إذن، في الجهة العليا إلى اليمين نجد اسم الروائية مكتوبا بخط أخضر فاتح وفي وسط الصفحة وبنفس اللون كتب العنوان لكن بخط مختلف عن الأول، وأسفل العنوان وبنفس اللون والخط كتب وبشكل مائل المؤشر الجنسي "رواية" وربما كتب بهذه الطريقة للدلالة على أن الرواية فيها الكثير من الانزياح إن على مستوى المعنى أو اللغة. في أسفل الصفحة تماما وإلى جهة اليسار نجد اسم

دار النشر وهي منشورات الاختلاف، وفي حافة الجهة اليمنى وبنفس اللون "أي الأخضر" كتب أن الرواية حازت على جائزة مالك حداد وهذه الجملة ذات بعد إشهاري إغرائي لأنها تحفز فضول القارئ للغور في كنه الرواية ليعرف السبب الذي جعل الرواية تنال هذه الجائزة دون غيرها من الروايات.

ثانيا، صورة الغلاف جاءت بلون أزرق قاتم مع وجود حمرة خفيفة أسفل هذا الغلاف جهة اليمين وفي الوسط إلى الأعلى قليلا وُضع إطار عمودي مستطيل بلون داكن لا شيء رُسم داخله سوى العنوان المكتوب الذي يحتل الجزء الثاني منه "الصمت" أكبر مساحة مع المؤشر الجنسي أسفل هذا الإطار، كما نجد اللون البني من أعلى الغلاف إلى أسفله في الجهة اليمنى "طولا" وهو شريط بحوالي 2 سنم كُتب داخله بأن الرواية حازت على جائزة مالك حداد.

وتفسير اللوحة هو الآتي:

- إن استعمال الألوان الداكنة هو إيحاء موضوعي للاضطرابات والغموض والأحزان.

- قد تكون الزرقة المهيمنة على الغلاف هي زرقة البحر لكن، البحر أزرق فاتح وزرقة الغلاف داكنة، ربما يكون بحر الروائية قد خزن وترسبت فيه الكثير من الأسرار، فتراكمها وعدم البوح بها هو الذي غير اللون من فاتح إلى قاتم.

- الفراغ داخل الإطار يطابق تماما عنوان الرواية "الصمت"وقد أخذت هذه الحروف مكان الرسم كما أن عدم الكلام هو كلام وعدم رسم أي صورة هو مؤشر الغموض الذي يكتنف الرواية، وبما أن الصورة تجسد الكلام فخير صورة تمثل الصمت هي اللاصورة أو اللارسم.

- والمتمعن جيدا في وجه صفحة الغلاف يلمح تموجات خفيفة ربما هي تموجات البحر، أوهي تموجات النفس الإنسانية الحاملة للثنائيات الضدية المختلفة بين الحزن والفرح، السعادة والكآبة، النجاح والخيبة.........

- اللون الأحمر الذي نراه أسفل الصفحة هو لون الشفق الأحمر، وهو إيذان بقرب نهاية الأحزان والصمت وميلاد الأفراح والكلام.

*- الصفحة الداخلية للعنوان: هي الصفحة الموالية للصفحة الرئيسية، يسميها جيرار جينيت بصفحة العنوان المزيفة، وتحتوي على اسم الكاتبة في وسط الجهة العليا، يتوسطها العنوان المكتوب بشكل بارز، يتموقع أسفله إلى جهة اليسار المؤشر الجنسي، وأسفله وداخل إطار صغير كتب بأن الرواية حازت على جائزة مالك حداد للرواية، وإعادة هذه المعلومة يحمل دلالة إشهارية إغرائية تدفع القارئ دفعا لقراءة الرواية، كما نجد إعادة كتابة في وسط أسفل الصفحة اسم دار النشر "منشورات الاختلاف" هذه الدار الواقع مقرها بالجزائر العاصمة وهي تهتم كثيرا بالأعمال الأدبية الجزائرية وتشجع المواهب الجديدة المتفتحة.

وما يلاحظ على هذه الصفحة هو إعادة كل المعلومات الواردة في صفحة العنوان الرئيسية تأكيدا لها وتمهيدا لما سيرد بعدها.

*- المقدمات والإهداء: الرواية خالية من أي تقديم أو إهداء، ربما لأن الروائية أرادت أن تدخل مباشرة في سرد أحداث الرواية.

*- العناوين الفرعية: جاءت الرواية خالية من العناوين الفرعية لكون الكاتبة لم تجزئها إلى فصول، وما يلاحظ هو وجود الأعداد من الرقم 1 إلى 19 ووظيفة هذه الأعداد هو الفصل بين الأحداث، ففي الرقم"1" وهو من الصفحة الخامسة إلى التاسعة نجد توطئة للرواية وهي بمثابة المقدمة، وكان الرقم "19" بمثابة خاتمة، وما بين الرقمين مجموعة من الأحداث، والكاتبة لم تصرح بهذا التقسيم إنما يُفهم تلقائيا، وكأنها فضلت لغة الأرقام "1-2-3..19" على لغة الحروف «مقدمة – فصل أول-........خاتمة"

*- كلمة الغلاف: في الصفحة الأخيرة للغلاف نجد نفس الألوان المعتمدة في لوحة الغلاف أي البني الداكن وهو دليل يقوي الغموض والحزن والاضطرابات التي ستصادفنا داخل الرواية كما نجد فقرة مكتوبة بلون أصفر هي اعتراف عاشق شبه حبه لحبيبته بحب قيس بن الملوح لابنة عمه ليلى يقول فيها: "كم أحببتك...كنت أشبه قيس بن الملوح في عشقه المجنون وفي جنونه العاشق وكنت أنت..." وكتابة هذه الفقرة تحديدا باللون الأصفر أكبر دليل على غيرة هذا المحب.

- في أسفل الصفحة إلى اليمين كتب بخط أبيض: "طبع هذا الكتاب على نفقة الصندوق الوطني لترقية الآداب والفنون وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة".

-أما في أسفل الصفحة إلى اليسار فقد ضبط سعر الكتاب وهو 51. 52 دج.

- في الأسفل تماما جهة اليمين رمز isbn: 9961 -832-34-5

- ومجمل القول أن الرواية جاءت في طبعة متوسطة الحجم، أنيقة الشكل، ذات 127 صفحة.

1-2- النص الفوقي (المحيط النصي البعيد): يشمل هذا العنصر القراءات النقدية الخاصة بالعمل الأدبي، تعليقات ذاتية للكاتب، شهادات الآخرين، مراسلات خاصة، مذكرات الكاتب، الاستجوابات والحوارات التي أجريت معه.

ورواية بحر الصمت وصاحبتها ياسمينة صالح قليلون من تحدثوا عنها لأنها روائية حديثة العهد بالكتابة لذلك فما وجدته عنها كانت معلومات قليلة في الإنترنت ويتعلق الأمر بحوار أجرته في ندوة صحفية مع بعض التعليقات الذاتية وبعض شهادات المعجبين بها ومقتطف من قصيدة شعرية حرة بعنوان

"سامحونا" وفيها يتبين جليا الموقف النبيل للكاتبة تجاه وطنها الجزائر، وصانعوا حرية الجزائر "الشهداء" ومهدموها "القتلة" تقول:

نحن الذين سكتنا دهرا ونطقنا شرا...

نحن الذين عبرنا الكلمات كلها كي لا نقول شيئا...

كي لا نقف في الصفوف الأمامية خوفا من موت يرافق خطانا...

سامحونا...

اليوم نستيقظ على دمكم الغزير...على وجهكم الذي نعرفه جيدا

نعرف كم خناه في مسيرتنا الطويلة نحو الوهم الذي أسميناه سلاما

أيها الطالعون من الصمت..الصارخون بالشهادة.. الغاضبون.. الثائرون.. الرائعون

كيف استطعتم استدراجنا إلى هذا المدى المفتوح على دمكم

لنعرف حدود خيانتنا الطويلة، وما اقترفناه في حقكم من الذنوب ومن الآثام كيف

سامحونا

لن يكفي الدهر كي يغسل خطانا

كي ينسى الحاضر شكلنا البائس

صمتنا البائس..وجودنا البائس

كي ندفنكم كما يليق دفن الشهداء

لا الكلام ولا السكوت لا الحياة ولا الممات

لا الأمام.. ولا الوراء.. فسامحونا

ها..عجزنا عن العودة إلى النقطة الصفر عندما اكتشفنا أننا كنا الصفر المكرر في معادلة أنتم أبطالها

يايل الثورة والنخوة في زمن الدعارة والخيانة

سامحونا.. سامحونا.. سامحونا.[9]

-من خلال هذا المقطع نخلص إلى أن الروائية تحمل شحنة حب كبيرة للوطن، لكنه حب ممزوج بالأحزان والآلام والجروح.

-أما حوارها مع (rano) فسأدرج بعضا منه فقط لأنه جد مطول، نجد[10]

س1: من هي ياسمينة صالح المواطنة الجزائرية؟

ج1: من الصعب الرد على هذا السؤال دونما الإحساس بالارتباك..من أنا؟ كاتبة وصحفية جزائرية خريجة كلية علم النفس.. حاصلة على جائزة مالك حداد للرواية التي تشرف عليها الروائية الكبيرة أحلام مستغانمي، عن روايتي "بحر الصمت" الصادرة عن دار الآداب ببيروت، صحفية أيضا أشرف على القسم الثقافي بمجلة نسائية.

س2: متى كانت محاولاتك الأولى في الكتابة؟

ج2: كانت على جدران الحي والمدينة وعلى جدران بيتنا أيضا، كنت طفلة مبهورة بذلك الشيء المقدس الذي من خلاله أقول ومن خلاله أحتج ومن خلاله أبكي أيضا.. شيء اسمه الكتابة بكل عرينها.. مع السنين لم أستطع التخلص من ذلك الهوس ووقعت في فخاخها الجميلة والموجعة.. سكنتني الكتابة من الوريد إلى الوريد.

س3: هل اخترت بالقلم الدفاع عن قضية تؤمنين بها ككاتبة؟

ج3: الكتابة مساحة للتعبير.. لقول أشياء نعتقد أنها الأصدق والأهم دعيني أقول لك أنني في عمق إحساسي بالفجيعة أكتب، إنها لحظة من الحرب مع الورق وبالتالي محاولة للتأريخ.. تأريخ الجرح بكل العري الذي فيه....

س4: كيف استطاعت ياسمينة أن تخدم ما تؤمن به؟

ج4: أتمنى أن أستطيع ذلك، الكتابة ليست ترفا ولا أتصور الكاتب مترف أيضا، إنها علاقة متينة مع الوجع بكل أشكاله، نحن نكتب كي لا نموت ميتة بائسة وكي نترك خلفنا أشياء تذكرنا حقا وكي نحارب النسيان بطريقة نعتقدها الأبقى..

س5: هل في كتاباتك ما يصور صمود وثبات الشعب الجزائري؟

ج5: أعتقد أنني في روايتي الأخيرة "بحر الصمت" قلت كلمتي في ثورة أعتبرها رائدة على الرغم من كل شيء ألا وهي ثورتنا التحريرية الكبرى وأعتز كثيرا بحقيقة مفادها أن الثوار يصنعوننا دائما حتى يصيروا شهداء.."بحر الصمت" هي الرواية التي حاولت التقرب بها من وطن أعيشه بكل جوارحي وهي طريقتي في حبه أيضا.

س6: ما هو مدى الحلم عند ياسمينة صالح؟

ج6: حلمي شاسع كالجرح تماما، قبالة كل هذه الإسقاطات التي تقابلنا يوميا، قبالة الموت والخراب المدهش، أنا طفلة فقدت حلمها وأرادت استعادته بالكتابة.

وأخيرا أطلب من الكاتبة كلمة أخيرة في هذه المقابلة.

- بل كلمة أبدأ بها هذا اللقاء أقولها لكل الرائعين في هذا الموقع، إننا نكتب كي نقول كلمتنا ولهذا علينا أن نقولها من صميم ما نؤمن به..من عمق قضايانا اليومية وبحثنا الطويل عن الحقيقة الضائعة بين أرجل الكبار

وإذا الشعب يوما أراد الحياة *** فلا بد أن يستجيب القدر

- أما التعليقات التي دُعمت بها الرواية فهي[11]:

- رواية ياسمينة صالح حازت على جائزة مالك حداد لعام 2001-2002 مناصفة مع رواية "بوح الرجل القادم" لإبراهيم سعدي وهي جائزة

تأسست بمبادرة من الروائية أحلام مستغانمي تكريما لذكرى مالك حداد وتشجيعا لكتاب اللغة العربية الصامدين في الجزائر.

- في بحر الصمت تداخل جميل بين الحب والوطن والثورة، ينطوي هذا التداخل على أبعاد دلالية هامة ومعان عميقة تمزج الحب بالتاريخ وقد تجلت براعة المؤلفة في إيجاد شخصيات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعية كما يتفرد السرد بشاعرية مرهفة ومؤثرة ترتقي بالرواية إلى مستوى فني لافت.

إذن وبعد كل ما سبق ذكره أرى أن القارئ قد كون فكرة عامة عن الرواية، أظن أنه قد وُلد فضول داخله ليلج الرواية ويتفحص سطورها ليعرف ما تقول.

2-المتن الروائي: يضم هذا العنصر قراءتين، القراءة الشكلية والقراءة الداخلية وهذه الأخيرة تضم الجملة البدئية والجملة الختمية والبنية العامة للنص ثم البنية السردية والخطابية أما القراءة الشكلية فيُدرس فيها الجنس والنوع وسأبدأ بهذه الأخيرة.

2-1-الجنس: بحر الصمت رواية وهذا ما يجعلنا نتحدث عن البنى الإحداثية الثلاث لهذا الجنس وهي الشخصيات، الزمان، المكان وتكامل هذه العناصر فيما بينها هو الذي يجعل الرواية تحافظ على أفق انتظار له خصوصية التشويق والتحميس.

أ-الشخصيات: انبنى هذا العمل على شخصية واحدة رئيسية والشخصيات الأخرى ثانوية، الشخصية الرئيسية هي "سي سعيد" وقد تميزت هذه الشخصية بتقلبات كثيرة في حياتها، عندما كان سي سعيد طفلا كان يدرس في العاصمة وكان يأمل والده "سي البشير" أن يراه طبيبا لكنه عاد إلى القرية فاشلا يجر الخيبة وراءه... وفي سن العشرين كان قد ورث أرضا عن

أبيه وبفضلها أصبح ذا وزن في القرية، يحيط به فلاحون ضعفاء فقراء ويدير شؤون أرضه "بلقاسم" وقد اختاره "سي سعيد" لأنه كان قوي البنية، خشن السلوك لا يرحم أحدا، وزيادة على ذلك كان قبيح الوجه، اختاره "سي سعيد" تحديدا حتى يخافه الفلاحون وقد قال عنه (كان بلقاسم بالنسبة لي أشبه بفزاعة مخيفة الشكل توضع وسط حقل مشاغب)[12]. وفجأة يتحول "سي سعيد" من فلاح استغلالي مشهور يهابه كل الفلاحين وهو جد مسرور بألوان المشاق والمتاعب التي تُلقى على عاتقهم يتحول إلى مناضل محب للثورة والنصر، لكن، ليس لأجل الوطن بل لأجل عيون جميلة هذه المرأة التي أحبها من أول مرة التقى بها وكان ذلك في زيارة له لصديقه "عمر" معلم القرية بداية والمناضل الثوري بعد ذلك، يقول "سي سعيد"في اعتراف يناجي فيه نفسه (كنت أمشي إلى الحرب لأجلك، فقد كان يهمني أن تعرفي أن الحرب بالنسبة لي رجولة من نوع خاص.)[13]، وبعد الاستقلال يتقلد مناصب هامة في الحكومة الجديدة ويتزوج جميلة، المرأة التي طالما أحبها وحلم بها، ولكنه كان –على الدوام– صامتا في البوح لها بمشاعره إلى أن ماتت وخلفت له ابنين، "رشيد" سمته أمه وقد حمل اسم حبيبها الشهيد، و"فتاة" تُركت الحرية فيها للوالد لتسميتها، وهو مع صمته المبالغ فيه لم يبح بحبه الكبير لابنيه ولو لمرة واحدة، لكنه يستحق كل الثناء لأنه بقي وفيا لزوجته حتى بعد موتها.

أما الشخصيات الثانوية فسأركز على الأكثر بروزا ودورا في تغيير مجرى الشخصية الرئيسة

*سي البشير: هو والد سي سعيد، كان يتمنى أن يصبح والده طبيبا، وأن يزوجه بزهرة ابنة العمدة.

*العمدة: اسمه قدور كان أميا لا يفقه في الأمور شيئا (وقد كان واحدا من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر، فكانت فرنسا جزءا لا يتجزأ من طموحاته)[14].

*بلقاسم: هو المدير المشرف على شؤون أرض سي سعيد، سخر كل عنفه وجبروته للسيطرة على الفلاحين وانتهى به المطاف أن أصبح مناضلا مخلصا للوطن وقد قال عنه سي سعيد (بدل السوط بالرصاص والرشاش وأضاف إليه هوية جزائرية كاملة)[15].

*عمر: جاء إلى القرية معلما للصغار ثم أصبح مناضلا في صفوف جيش التحرير بإرادة لا تقهر، لكنه لم ينعم بغبطة النصر لأنه قُتل قتلة جبانة.

*جميلة: أخت عمر، لم تحب سي سعيد، تزوجته فقط لأنها بقيت وحيدة بعد موت أخيها وأمها، كانت آثار الحزن والكآبة لا تفارق وجهها وقد ماتت وهي تلد ابنها رشيد.

*رشيد1: حبيب جميلة وخطيبها كان مناضلا مخلصا، ومتأكدا بانتصار الجزائر والعودة إلى حبيبته، لكن حلمه لم يتحقق فقد اُستُشهد وترك الساحة لسي سعيد.

*رشيد2: ابن سي سعيد وجميلة، هو الآخر مات لأنه كان مدمنا على المخدرات، لم ينتبه الأب لإدمانه إلا بعد فوات الأوان.

*ابنة سي سعيد: كانت تحب شخصا اسمه عثمان، وكانت فنانة تشكيلية موهوبة وهي الأخرى لم ينتبه لها والدها إلا بعد أن فقد ابنه رشيد، فبقيت وحدها تتضرع مع والدها الصامت كؤوس العذاب والوحدة والفراغ.على أن الملفت للانتباه أن هذه الشخصية لا اسم لها فهويتها لم تجسدها أي كنية، بل اكتفى الوالد-في كل مرة يناديها- بلفظة "ابنتي" ما جعلها ترفض وجوده الأبوي المحوري هي الأخرى، وقد يكون السبب في هذا التخفي هو أن الروائية تعمدت الأمر حتى تترك المجال للقارئ ليختار لها الاسم الذي يريد، كما قد تكون هذه الفتاة هي نفسها الروائية مختبئة -وبكل ذكاء- داخلها.

ب–المكان: جاء متعددا بين القرى والجبال والمدن، فحياة سي سعيد دارت في قرية "براناس" على بعد 35كلم من مدينة وهران، والقرية نفسها يعود إليها سي سعيد في أواخر حياته وهو يطلب من ابنته الوحيدة مرافقته، والمكان الثاني كان الجبال الكثيرة التي شهدت الثورة واحتضنت الثوار، أما المدينة فكانت الجزائر العاصمة وتحديدا بلكور المكان الذي درس فيه سي سعيد وحيث سكنت جميلة وأسرته بعد الاستقلال، هذه الكوكبة من الأمكنة قد جسدت الأحداث تجسيدا دقيقا حتى ليبدو للقارئ وكأنه إزاء صور فوتوغرافية، بل الأكثر من هذا أنها جاءت مشحونة بظلال مكثفة لتدل مرة على الوطن، ومرة على الخلود، ومرة على التحدي والصمود، ومرة أخرى على الجمال الأنثوي، تقول الرواية هذه عن الظلال المكانية (ذاكرة وطن تشهد أن قالمة، خراطة، سطيف ليست مدنا بقدر ما هي عشق حميم على ضفة بحر تسكنه حورية خالدة)[16].

ج– الزمان: هو عنصر بنائي في الرواية يؤثر تأثير واضحا في مجرى سير الأحداث وسنشير إلى ثلاثة أنواع من الأزمنة وهي "الزمن الطبيعي" و"زمن السرد" و"الزمن الحقيقي للرواية".

–الزمن الطبيعي: هو اليوم، الشهر، السنة... ويمكن للراوي أن يتلاعب بهذا الزمن كيفما يشاء، والسارد في هذه الرواية يبدأ من الحاضر عندما أصبح وحيدا ليغوص في الماضي ويتذكر سنوات حياته مفصلة مرورا بسنوات الثورة (1957–1960–1961) كما يسرد الأحداث متسلسلة وبين الحين والآخر يرجع إلى الحاضر لا ليبقى فيه إنما ليعود مرتدا إلى الماضي، على أن الملاحظ هو هيمنة الزمن الأسود، أي وقت الليل وما فيه من سكون ولا كلام وهذا يوائم تماما بؤرة النص الروائي الذي اقترن بالصمت.

- زمن السرد: زمن السرد متعدد من سرد لاحق إلى سابق، متزامن... وفي هذه الرواية لدينا

السرد اللاحق فقط وهو "أن يكون زمن الحكاية أصغر من زمن السرد" أي أن الأحداث الموجودة في الرواية هي في نقطة زمنية ماضية بالنسبة للنقطة الزمنية التي فيها سرد الأحداث فزمن الرواية ليلة واحدة فقط لكن السارد ينطلق من هذه الليلة (من الحاضر) ليعود إلى الماضي ويسرد لنا ما حدث له طيلة تلك السنوات وفي النهاية يعود إلى الليلة الأولى التي بدأ فيها حكيه.

- الزمن الحقيقي للرواية: كُتبت هذه الرواية حديثا جدا وقد أنهت الروائية روايتها بالقول:

"الجزائر في زمن الحزن والصمت".

2-2-النوع: الرواية واقعية اجتماعية تتحدث عن واقع الجزائر ومعاناة أبنائها، رضعت من التاريخ واتكأت عليه لتثبت واقعيتها وأكثر ما أخذته عن التاريخ هو أحداث الثورة المجيدة التي صنعت استقلال الجزائر بفضل ثوارها الأشاوس.

أما القراءة الداخلية فقلنا، إنها تضم الجملة البدئية، الجملة الختمية، البنية العامة للنص، البنية السردية وأخيرا البنية الخطابية. وإذن

- الجملة البدئية: قد تكون كلمة أو جملة أو فقرة، لها دور إغرائي تحميسي، كما تضع القراءة في سياق المتخيل، وسنأخذها كتمظهر ثم كمعنى، أما كتمظهر فيتجسد في هذه العبارة "أرفع عيني إلى الصورة المعلقة يمين الجدار فأصاب بما يشبه الذهول وأنا أكتشف قدرتي على قراءة ما بين سطور الفراغ واللامنتهى... في زمن آخر كنت أعرف عن صورتي الكثير ولكن... كل شيء تغير، تغير تماما"[17]. وكمعنى يتبين لنا من خلال هذه العبارة رجوع السارد إلى الحقيقة التي نام عنها طويلا وصمت عنها الزمن

كله، الشخصية الرئيسية تستفيق على حقيقة مرة هي كتمها لمشاعرها تجاه الزوجة والأولاد، لكنها في الأخير تعترف بخطئها وهذا ما يجعلنا ننجذب لهذا الاعتراف ونتمسك بأحداثه اللاحقة.

- الجملة الختمية: تكون في نهاية الرواية وكذلك قد تكون كلمة أو جملة أو فقرة وهي - كتمظهر" أنا بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فارغا من ذاكرتي ومن صمتي الذي صار بحرا"[(18)].

- وكمعنى هذه الجملة تطابق إلى حد ما نهاية أحداث الرواية المتمثلة في رجاء الوالد من صغيرته أن تصارحه وأن تسامحه على حنانه المنعدم معها مذ ولدت، وعلى صمته الذي التصق به حتى أصبح يشكل حملا ثقيلا عليه، أما قراره الأخير فهو العودة إلى قريته الصغيرة آملا أن تعود معه ابنته.

وهكذا تنتهي الرواية نهاية مفتوحة تجعلنا نتصور موقف هذه الفتاة، هل ستسارع إلى احتضان والدها وتغفر له أخطاءه وتذهب معه إلى القرية أم ستترك له البيت وتذهب مع خطيبها دون رجعة أم ستقنعه بالبقاء معها ليواصلا حياتها معا في المدينة...؟؟؟

- البنية العامة للنص: رسمت الرواية أحداثا واقعية انطلقت أولا من معاناة الشخصية الرئيسية "سي سعيد" هذه المعاناة التي تكوثرت بين وحدة وفراغ وصمت، ثم غاصت في حوادث تاريخية تعود إلى الثورة التحريرية المجيدة وهي وقائع تنطبق تماما على كثير من الجزائريين ممن شاركوا في هذه الحرب، لذا يحق لنا أن نعتبر هذه الرواية بمثابة سجل تاريخي كتب بلغة شاعرية عذبة تهذب الذوق وتزرع الوعي "التاريخي" وتترجم المكبوت.

- البنية السردية للنص: إن التعدد الذي توفرت عليه الرواية سواء من حيث الشخصيات، أو الأزمنة، أو الأمكنة، هذا التعدد أكسب الرواية حيوية وثراء فكل الشخصيات أدت دورها كما ينبغي وخدمت الشخصية الرئيسية

"سي سعيد" "السارد" الذي قص حكاية حياته مذ كان في سن العاشرة إلى أن أصبح شيخا، أما الروائية فكانت بعيدة عن الأحداث، لأنها تركت الشخصيات تأخذ استقلاليتها، تتكلم، تتحرك، تتصرف كما تريد ذلك (أن الخطاب الروائي هو أهم أشكال القول التي تحققت فيها خاصية التفاعل اللفظي خصوصا من خلال المكون الحواري.[19] أما البياضات الكثيرة التي وظفتها فقد كانت بغية إشراك القارئ في الرواية لتتيح له المجال للإضافة والتصور.

أما النشاط السردي للرواية فقد اتخذ النظامين، الخطي والدائري، تمثل النظام الخطي في سرد "سي سعيد" لأحداث حياته سردا ترتيبيا تسلسليا مذ كان في سن العاشرة... إلى بلوغه سن العشرين... إلى سنوات الثورة، نجده أولا يتحدث عن سنة 1957 ثم عن سنة 1960 التي صورها بأنها سنة الزحف النضالي الكاسح لبلوغ حلم الثوار في الحرية والنصر، ثم تحدث عن سنة 1961 عندما بدأ الوطن يجهز نفسه للفرح الجميل، وبعد الاستقلال يتحدث عن المهام التي كان يُكلف بها في الحكومة الجديدة وحديث آخر عن محاولاته المتكررة لإقناع جميلة بالزواج منه وذكرٌ لكل المساعدات التي قدمها لها ولأمها، على أن النظام الدائري قد تجسد في مطلع الرواية التي بدأت بالخاتمة وهي الوضع الذي آل إليه "سي سعيد" في نهاية الأحداث، وقد تأزمت هذه الأحداث في النظامين، وصلت إلى ذروتها في النظام الخطي عندما اكتشف "سي سعيد" أن حبيبته لها خطيب، والحل يأتي صدفة عندما يستشهد هذا الخطيب في ساحة القتال، أما في النظام الدائري فتصل العقدة إلى أوجها عندما يموت الابن على حين غرة مع نهاية حزينة مفتوحة غير مكتملة، مما جعل الرواية تحافظ على أفق الانتظار المشوق.

– البنية الخطابية: كل رواية تعتمد على حدث رئيسي يقوم الروائي بتمطيطه وتوسيعه ليشمل حوادث متفرقة لكنها تدور في فلكه، والحادثة

المركزية في رواية "بحر الصمت" هي الصمت الذي اكتنف عالم "سي سعيد" خاصة على مستوى علاقاته الأسرية، سواء مع زوجته أو مع ابنيه، لقد فشل في قهر صمته، ماتت زوجته دون أن تعرف مقدار حبه لها، ويكفيه أنه شبه نفسه بقيس بن الملوح، ويفشل مرة ثانية في التغلب على هذا الصمت مع ابنه "رشيد" الذي مات هو الآخر دون أن يعرف بأن أباه يحبه، وتبقى ابنته الوحيدة يحاول جاهدا أن يتغلب عليه هذه المرة وأن يكون لها الأب والأخ والأم فهل يستطيع كسر هذا الجدار الصعب؟ لا ندري لأن النهاية مفتوحة ...سي سعيد الرجل الصموت في حياته كان المتكلم والمتحدث الوحيد داخل الرواية بلغة شعرية تحمل ظلالا كثيفة من الدلالات المتشابكة حينا والمتجاذبة حينا آخر عبر ثنائيات ضدية زادت النص إثارة وتشويقا (فاللغة تعيش وجودها في جدل مع الواقع، تجاذبه ويجاذبها في فهم الواقع والتعبير عنه، أو تزويره والانحراف به، أو ولوجه والاستحواذ عليه، لا لسيطرة اللغة عليه، بل لتحويله وإعادة إبداعه تركيبا وصياغة وإنشاء)[20].

3-القراءة الخارجية: القراءات الخارجية كثيرة أهمها القراءة التناصية والبيوغرافية والسوسيوتاريخية والنفسية، وسأكتفي بتناول رواية "بحر الصمت" من الوجهة السوسيوتاريخية والنفسية لأن قراءتها قراءة تناصية تتطلب موضوعا خاصا لثرائها وتشعبها ولا يمكن دراستها دراسة بيوغرافية؛ لأن الرواية ليست سيرة ذاتية، بل هي قصة اجتماعية تاريخية تجسد وقائع ومعاناة نموذج من البشر.

3-1-القراءة السوسيوتاريخية: اتخذت الرواية من الواقع الاجتماعي الجزائري مادة لها فما يعانيه "سي سعيد" هذا الرجل الذي أراد أن يفرض سلطته في منزله معتمدا صمته الرهيب أداة لذلك، هذا النموذج الرجالي الحي موجود- وبكثرة- في مجتمعنا الجزائري، فإن كانت نساؤنا تصرحن بكل دقائق الأمور

وتبالغن في حبهن لأولادهن فإن رجالنا –ومهما كان حبهم لأولادهم وزوجاتهم– فهم لا يصرّحون بذلك، ربما هو شعور منهم أن هذا التصريح يضعف ويقلل من مكانتهم داخل الأسرة أو ربما هي العادات والتقاليد التي شبوا عليها.لكن الأكيد أن أمثال هؤلاء الرجال يحترقون في الداخل ويعانون.

وفيما يخص التاريخ فقد اعتمدت الرواية على مرجع ثر راسخ في ذاكرة كل جزائري، يعتز به ويفتخر إنه "الثورة التحريرية"، وتوظيف هذا المرجع أبعد الرواية عن العالم اللاعقلاني الذي تجسده الخرافات والأساطير، كما أكسبها واقعية وصدقا كبيرين، أما المرجع التاريخي الثاني فكان التراث العربي الأصيل مجسدا في شخص "قيس بن الملوح" حين شبه "سي سعيد" نفسه به على أن الفرق بين المحبين أن الأول كان جد صريح في البوح عما يكنه من حب لليلى، في حين كان الثاني جد صامت مع المرأة التي أحب "زوجته جميلة".

وانطلاق النص من الحاضر ثم الغوص به في الماضي هو أنجع وسيلة حتى يُخلد هذا الماضي ويبقى حيا، موجودا وحاضرا.

3-2- القراءة النفسية: ستركز هذه القراءة على الحالة النفسية للشخصية الرئيسية "سي سعيد" الذي تبدأ معاناته الأولى مذ فتح عينيه على عالم موحش لا يوجد فيه غير أب صارم، أما أمه فقد فقدها في عامه الأول، كان إذن طفلا يتيما وحيدا (يبحث دائما عن بديل لوالده، عن أم لا تموت قط، وحياة خالية من الصمت والاكتئاب.)[21] بعدها أراد أن يجد السلوى عند عمته التي عاش معها أثناء مزاولته للدراسة بالعاصمة، لكن معاناته الثانية تبدأ بموت هذه العمة ليصبح أكثر يتما من ذي قبل، أما المعاناة الثالثة فسببها علاقاته مع أصدقائه، فقد كان يشعر بحقد وكراهية أقرانه عندما يعود من العاصمة ويأخذ دراجته ويتباهى بها وسطهم وهذا ما جعلهم ينفرون منه ويتحاشون قربه، ما جعله هو الآخر منطويا، منعزلا، وحيدا.

أما المعاناة الأكثر ألما في حياته فهي حبه لامرأة تحب سواه ومع أنه فاز بها – كزوجة– في النهاية إلا أنه لم يعش سعيدا معها إلى أن فقدها،

وتضاف إلى هذه المعاناة خسارة ابنه في موت مفاجئ، وآخر معاناته أفاضت كأس المرارة الذي كان يتجرعه يوميا، إنه نظرات ابنته الوحيدة، تلك النظرات التي كانت تشعره بأنه المسؤول عن المآسي التي لحقت بها، ويكفيه شعورا بالمعاناة أنه لم يسمع منها ولا مرة واحدة اسم "أبي"، ولو تعمقنا في تصرفات الأب لأمكننا ذلك من تبرير صمته المركزي، ربما تلك الحياة التي تمناها في حياته عندما كان صغيرا، وهي حياة خالية من الصمت والوحدة، قد توغلت في لا شعوره وأصبحت تسير حياته باتجاه عكسي وهو البقاء صامتا منطويا، ربما تكون كذلك علاقته غير الحميمة مع والده وفقده لحنان أمه قد انغرسا في لا شعوره وانعكسا على طريقة تعامله مع ولديه "برودة، جفاف، قسوة". وخلاصة "سي سعيد" أنه عاش صراعا مريرا بحالة نفسية تشوبها الكآبة والتعاسة والصمت، فروح الإحساس بالمأساوية هو المسيطر الرئيسي عليه.

وبما أن (الأديب هو رسول عصره وناطق أمته.)[22] فقد استطاعت هذه الروائية الشابة أن تتجاوز المنوال السردي، الوصفي، التكراري الذي اعتدناه قبلا، الأمر الذي جعل رواية "بحر الصمت" رواية حب هجين تقاسم أدواره، الوطن، الزوجة، الأولاد، كان الولدان بذرتين بريئتين كرها الحياة، إلا أنهما كانا الشمعة التي أنارت ظلام بيت "سي سعيد"، لكنه لم يدرك فضلهما إلا بعد فوات الأوان، أما الزوجة فكانت الوريد الذي يوصل الدم إلى قلب "سي سعيد" ليعطيه الحياة، ومثلما كانت السعادة والفرح والابتهاج، كانت الحزن والمعاناة والاكتئاب، أما عن الوطن فقد ولدت الرواية أساسا لمساءلة ذاكرة الفتن المتتابعة المتلاحقة والدم الذي خضب أرض الجزائر ليروي سنوات القحط والجفاف، دم الجزائر رمز الثورة التحريرية المجيدة التي كانت أصدق وحي وأغنى مادة أمدت الأدباء بسيل جارف من الكلمات والمعاني، فخصوبة أفكارهم وثراء توجهات شخصياتهم اُقتبست من هذا المشعل المتأجج الذي كان –على الدوام– لهبا مقدسا.

الهوامش:

(1)- التعريف مأخوذ من حلقة بحث للدكتور واسيني الأعرج، الدرس ألقاه على طلبة الماجستير، دفعة 2004.

(2)- المرجع نفسه.

(3) - G-Genette, Figures ///, Edition du seuil, Paris 1972, p7.

(4)- هذا التعريف كذلك مأخوذ من حلقة بحث للأستاذ الدكتور واسيني الأعرج، لنفس الدفعة.

(5)- حميد الحميداني، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج 12، ع 46، شوال 1423ه، ص 8.

(6)- البيت من قصيدة الطلاسم للشاعر اللبناني الرومانسي إيليا أبي ماضي.

(7)- د/شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، ط1، 1986، ص144.

(8)- تعريف الأستاذ الدكتور واسيني الأعرج، في حلقة بحث ألقاها على طلبة الماجستير.

(9) -(10)-(11)- المعلومات المتعلقة بالكاتبة أخذت من الإنترنت وتحديدا من هذا الموقع:
http: // www. Arabian . com/images/f2. jpg.

(12)- ياسمينة صالح، بحر الصمت، منشورات الاختلاف، ط3، 2004، ص 15.

(13)- الرواية، ص 113.

(14)- الرواية، ص 10.

(15)- الرواية، ص 67.

(16)- الرواية، ص 39.

(17)- الرواية، ص 05.

(18)- الرواية، ص 127.

(19)- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص170.

(20)- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص39.

(21)- الرواية، ص44.

(22)- عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، ص103.

شكـــيل القـــارئ الضمـــني
في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقـــة"

أ. بوقرومة حكيمة
جامعة المسيلة

إن النص الأدبي هو الذي يفرض شروط فهمه وبناء معناه، وبالتالي فلن تكون سييرورة القراءة انعكاسا لعادات القارىء في الفهم والإدراك والتقييم بقدر ما تكون تعطيلا لها وكشفا عن عجزها. إنها لا تسمح فقط بإدراك المعايير التي تتحكم في تجربة العالم لديه، فيدرك القارىء شيئا من ذاته، لم يكن على وعي به من قبل، بل وتمنحه الفرصة لتجاوزها أيضا في اتجاه تجربة جديدة لم يكن بإمكانه معايشتها، لو ظلت أفكاره المسبقة هي التي توجه فهمه، وهكذا اعتبر "فولفغانغ أيزر" (wolfgang Iser) أن النص لا يمنح للذات مرآة تنعكس فيها صورتها بقدر ما يهيء شروط بناء ذات مخالفة للذات القارئة. وهكذا فإن عملية بناء المعنى النصي أوالموضوع الجمالي تصاحبها عملية ملازمة هي إعادة بناء الذات القارئة في حد ذاتها. وهنا يكمن سر إحساس القارىء بأنه تغير وتحول إلى إنسان آخر بمجرد قراءة نص أدبي معين، ومن هذا المنطلق كان أمل "أيزر" أن يوضح كيفية إنتاج المعنى والآثار التي يحدثها النص في القارىء[1].

ولكي يصنف "أيزر" كل ذلك لجأ إلى مجموعة من الأدوات الإجرائية لعل أهمها مفهوم "القارىء الضمني"، الذي يبين من خلاله ارتباط القارىء بالعالم الداخلي للنص، وكيفية توجيه النص للقارىء أثناء بنائه للمعنى الجمالي.

يرى "أيزر" أن كل المفاهيم التي جاء بها من سبقوه، كانت واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة، ولذلك لاحظ أنهـــا تعبر عـــن وظائف جزئية، وأنها غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي، فالقارىء الجامع «يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي على وفق كثافة النص»[2]،

والقارىء المخبر«مفهوم تربوي يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارىء»[3]، والقارىء المستهدف هو إعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف عن القارىء ضمن محدداته التاريخية، والقارىء المثالي هو ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، أما القارىء المعاصر، فيحصر في كيفية تلقي عمل ما من طرف الجمهور[4].

نظرا لوقوع هذه المفاهيم في دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح "أيزر" مفهوما يتناسب مع توجهات نظريته، واعتقد أن أية «نظرية تختص بالنصوص الأدبية تبدو كأنها غير قادرة البتة على التخلي عن القارىء، إن هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعي للنص»[5]. إنه القارئ الضمني الذي يختلف عن أنواع القراء السابقين، إذ ليس له وجود حقيقي، فالنص لا يصبح حقيقـــة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية، عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين، فيحيل هذا النوع من القراء إلى بنية مقترنة بالمتلقي.

لعل أول من حدد هوية هذا النوع من النصوص هو "أمبرتو إيكو" (umberto éco) في كتابه "lector in fabula" (القارئ في الحكاية)، حيث عالج النشاط التعاضدي الذي يعمل على حث المرسل إليه أن يستخرج من النص ما لا يقوله، وإنما يفترضه ويعدنا، به يتضمنه أو يضمره من أجل ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه حيث يتولد هذا التناص ويذوب معه[6].

تبنى هذا المفهوم الكثير من الباحثين الذين اختلفت اتجاهاتهم النظرية والمنهجية، ولكن هاجسهم كان مشتركا يتمثل في محاولة تحديد سمات هذا القارئ، ذلك أن كل نص مهما كانت طبيعته ينطوي على عملية مشاركة يفترض في إطارها أن المتكلم يستحضر المتلقي عند إنتاج خطابه، ويكون ضمنيا في هذا الخطاب، على أساس تشاركي، ومن جهة أخرى أكد "أيزر" أن نشاط القارئ الضمني يتلخص في كونه أفعالا إرجاعية تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية، تنتج رد فعل ثابت ومتفق في سماته العامة.

1)- **الفهم ودوره في بناء المعنى :** يتجه النص نحو إخبار المتلقي الذي يفهم محتوى الإخبار، في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل واتساع دائرة الفهم، باتفاق بين عوامل الإثارة الكامنة في النص ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن انبثاقها في ذهن القارئ إلا على أساس ردود فعل إزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي[7].

إن الحديث عن القارئ الضمني مرتبط أساسا بالفهم كمشاركة في بلورة المعنى. فمهمته هي السعي لكشف الغامض والمتستر من خلال الواضح المكشوف، أي «اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما قاله»[8]، وفهم هذا الغامض المتستر يتم من خلال التفاعل والتواصل الذي يقيمه المتلقي مع النص.

كان "دلتاي" أحد مصادر فلسفة "غادامير"، يهتم بدراسة الفهم دراسةعلميـــة، فيركز على إيجاد أساس للفهم كما نعيشه بالفعل، ويؤكد أن الوجود البشري فريد تماما، وبالتالي لا يمكن سبر أغواره عن طريق المعرفة، ولكن من حيث إن الإنسان يفهم ويختبر الحالات، ويقدم تعبيرات لهذه الخبرة، فالفهم عند "دلتاي" يعني «إعادة اكتشاف الأنا في الأنت»[9]، ولكي نفهم شخصا ليس معناه أن نعرف أنه يمتلك تجربة معينة فحسب، ولكن أن نشعر بانعكاس هذه التجربة فينا.

حذر "أيزر" من أن تكون القراءة عملية كشف عن المعنى، وإنما هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي أن «الفهم هو عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه»[10]، والفهم عند "غادامير" عبارة عن جواب لسؤال ما، ولذلك اهتمت نظرية التلقي به كأساس للتعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابه عنه، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات التي وجد فيهاالنص حين تلقاه الأوائل.

نحاول من خلال هذه الآراء، التعرف على طرق تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، إذ تركز الرواية على عنصرين مهمين هما: الأرض والمرأة. وقد تناولت أبطالا عديدة، فحللت نفسيتهم تحليلا عميقا، حتى جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال، لبناء مجتمع جديد، فرسم الكاتب بذلك مجموعة من الشخصيات تتحرك في فضاء الرواية. "فنفيسة" طالبة ثائرة على أوضاع قريتها وسلطة والدها الإقطاعي الانتهازي، الذي يسعى إلى تزويجها من شيخ البلدية من أجل الحفاظ على أراضيه الزراعية، و"رحمة" (صانعة الفخار) تحاول أن ترسم وقائع الثورة على فخارها، وغير ذلك من الأشخاص الذين نكاد نعرفهم ونراهم في كل قرية من القرى الجزائرية. لذلك كانت لهذه الرواية مكانتها المرموقة في الأدب الجزائري الحديث. وكانت لها أهميتها الكبرى في وسط القراء، بتجاوزها الطابع المحلي إلى الطابع العربي والعالمي.

يطغى على الرواية سياقان إيديولوجيان مهيمنان، يتمثل السياق الأول في شخصية "نفيسة"، التي تحاول تغيير وضعها الاجتماعي وظروف حياتها اليومية، بينما يتمثل السياق الثاني في شخصية "عابد بن القاضي" والد "نفيسة"، الذي يسعى إلى الحفاظ على الأوضاع كما هي، ليضمن استمرار نفوذه وحماية مصالحه، مما يؤدي الى نشوء نوع من الصراع في الرواية نتيجة عدم توافق المصالح والمبادئ التي يسعى إلى تحقيقها كل طرف في الرواية". "فعابد بن القاضي" يعمل على تزويج ابنته "نفيسة" من "مالك" شيخ البلدية حفاظا على أراضيه من التأميم والإصلاح الزراعي، الذي تعتزم الدولة إقامته، «لولا ما يخشاه من ضياع أرضه لاستطاع أن يدعها تعود إلى الجزائر لمواصلة دراستها، ولأمكنه أن لا يرغمها على الزواج إذا لم تكن راضية... لكن الموقف يدعو إلى السرعة، فالإشاعات المتعلقة بالإصلاح الزراعي كثر دورانها على الألسنة»(11).

انطلاقا من هذا الغرض الجوهري، تتسلسل أحداث الرواية الأخرى، ما يجعلها محل تبئير لمجمل هذه الأحداث، وحافزا أساسيا بالنسبة لحركة الشخصيات وأفعالها وتصرفاتها.

إن "نفيسة" التي أسند إليها دور البطلة في الرواية عاشت نوعين من الاضطهاد، أحدهما: اجتماعي طبقي، كونها أنثى، تعيش في بيئة قاسية، وثانيهما: المهمة الصعبة التي كلفها بها الكاتب، إذ أسبغ عليها قناعته الفكرية الثورية الاشتراكية، فصارت مسكونة بهذه القناعات التي يؤمن بها الكاتب، وجعلها تتحدث باسمه لتعبر عن ذلك، فكبلها بقيوده وتحدث من خلالها، ليدعو إلى قيم العدل والمساواة بين الناس في إطار مبادئ الاشتراكية. من هنا تعتبر المغامرة التي قامت بها "نفيسة" في القرية، هي في الحقيقة مغامرة كلفها بها الكاتب، ليختبر مدى الانسجام الكامن داخل الذات المثقفة المستوعبة لمعلومات الجامعة، تحت أمل التأثير في البيئة الريفية، وتوجيهها نحو الالتئام مع المدينة وإيديولوجيتها.

كما أن عنوان الرواية يعبر عن مفهوم "وحدة الانطباع" التي انفعل بها الكاتب، وأراد أن يوصلها ويتواصل بها مع المتلقي، ليعمق وعيه بها، بجعلها معادلا لفظيا وصوتيا ودلاليا.

فوحدة الموقف والانطباع لا تعني وحدة المشهد، ذلك أن المشهد محكوم بزمن محدد ومكان، في حين يتخطى الموقف هذا الإطار نحو مجموعة من المشاهد، يتسلسل ضمن مشاهد متوالية سردية أو سياق، حتى تتشكل الأرضية التي تقف عليها الشخصيات، وتنطق بقرارها أو يصدر عنها الموقف(12). وقد بدا العنوان معبرا عن موقف واحد، يحيل على النقيض وهو "ريح الشمال" الذي يعبر عن الصراع غير المتكافىء بين الجنوب أو الريف المتخلف، الذي كان دوما مصدر عطاء وتضحية، وبين الشمال المزدهر ماديا وحضاريا، والذي كان دوما موقع استهلاك(13)، مما يكوّن موقفا واحدا ضمن منظومة، تحقق وحدة الانطباع لدى المتلقي.

إن الأرض هي المجال الوظيفي والموضوعاتي الذي تولدت عنه مختلف أشكال الصراع الروائي الدرامي، القائم على التعارض والتناقض بين الشخصيات الروائية في المواقع والطبائع وفي الوظائف والمصالح وفي الرؤى الإيديولوجية.

2)- **القارئ المشارك في إنتاج المعنى:** حاول "أيزر" أن يمنح القارئ قدرة على إعطاء النص سمة التوافق أو التلاؤم، فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا، وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه، لأنه مقصود بذاته، قصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي. ومن هنا افترض أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملئها عن طريق التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ. كما يعتقد "إنغاردن" أن هذه الفجوات منتشرة في أي عمل أدبي، إذ ينطوي هذا الأخير في باطنه على فجوات مميزة له تدخل في تعريفه.

والرواية مليئة بهذه الفجوات، التي تفسح المجال لمخيلة القارئ أن تملأها، وتمثل معطى جماليا لا ينضب، إذ بقدر ما نتعمق فيها تتعدد زوايا الرؤية فيها. وبذلك تمثل الرواية نسيجا من الفضاءات البيضاء والفجوات، التي يعني ملؤها مشاركة القارئ في بناء المعنى الذي يحدده السياق. ومن أمثلة ذلك تلك الفراغات التي يتركها الكاتب من حين لآخر، ويتمثل ذلك في ثلاث نقاط متتالية (...)، كما في قول الكاتب على لسان "نفيسة" «لا، لا أستطيع أن أتزوج الآن... دروسي، حياتي هذه... يجب أن أنهي دراستي أولا، وأغير حياتي بعد ذلك... إنني مجنونة أفكر في الزواج وأنا لا أعرف أحدا ولا يعرفني أحد ... أصدقائي من الطلبة ؟ هم يودون من الفتاة كل شيء ما عدا الزواج... »[14].

قوله على لسان "أم نفيسة " تعاتب ابنتها: «انتصف النهار وهي ما تزال منبطحة في الفراش! من يرضى بالزواج من امرأة نؤوم، أبوها يجهد نفسه ويبذل أمواله لكي يخطبها منه شيخ البلدية... يظن أن ابنته لا تجاريها فتاة... ما فائدة قراءتها بالنسبة لزوجها إذا لم تكن تحسن كل ما يتعلق بالمنزل؟ ...»[15].

الملاحظ أن هذه الفراغات قد احتلت كثافة واسعة في الرواية، إذ لا تكاد تخلو صفحة منها. وهي موجهة في مجملها إلى القارئ الضمني ليتدبرها. ويصل إلى مقاصدها من خلال قراءاته المتواصلة مما يؤدي إلى التفاعل والتواصل بين عناصر العملية التخاطبية (الكاتب، النص، القارئ) إذ يبدأ هذا التفاعل كلما سد القارئ تلك الثغرات.

كما أن الفقرات تحتوي فيما بينها على فراغات وفجوات متروكة للقارئ الضمني، ليتدبرها ويستخلصها بنفسه، فيصل إلى الجزء المسقط من الرواية عن حكمة وتدبر، ومن أمثلة ذلك الفراغ الموجود بين مشهد حوار "نفيسة" مع العجوز "رحمة" صانعة الفخار، وبين مشهـد الذهاب إلى المقبرة وذلك حين أجابت "نفيسة" عن سؤال العجوز عن ذهابها معها إلى المقبرة «أرغب في ذلك يا خالة! أود أن أرى الدنيا، إنني اختنقت في هذا السجن»[16]، ومن ثم ينقلنا السياق مباشرة إلى الحديث عن المقبرة عند وصول "نفيسة" وأمها والعجوز إلى هناك:

«الطريق الموصلة إلى المقبرة هي الوحيدة التي لا تكثر فيها الانعراجات والصعود والهبوط في هذه القرية! والمكان الذي تقع فيه المقبرة أحسن موقع، اعتدالا وانشراحا، لكن الموتى وإن أخذوا من القرية أجمل مكان، فهم لم يستطيعوا فرض احترام مقرهم الأبدي على الناس، فعندما وصلت العجوز ونفيسة وأمها كانت ثلاث أحمرة ترعى فوق القبور! ...»[17].

أخبرت الرواية قد المتلقي بالأحداث الأساسية، لتثير لديه رد الفعل الذي يعمل على انبثاق معطيات جديدة، تسعفه في تصور الجزء المسقط من الرواية، مما يساعد القارئ على عملية التأويل ومضاعفة الفهم في نظر "أيزر" [18].

إذ يتضح من خلال النماذج التعبيرية التي دارت بين "نفيسة" والعجوز "رحمة"، يتضح أن الدلالة المفارقة للعلاقات المرتبطة بشخصية "نفيسة" على وجه الخصوص، متولدة عن صراع العلاقات المكانية المغلقة، انطلاقا من الحجرة التي تنام فيها نفيسة، وتمارس فيها حياتها «الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان، ارتفاعها سبعون صنتم وعرضها خمسون صنتم. وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه "نفيسة" وخزانة أشد قدما منه حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي» [19].

إن البيت الذي تعيش فيه "نفيسة" تنعدم فيه ضرورات الحياة، ويقترن دائما بجبروت والدها "عابد بن القاضي" وكذا معظم أحيزة القرية التي تدخل في دائرة نفوذ سلطة هذا الرجل، مما جعل فضاء المقبرة بالنسبة "لنفيسة" فضاء مفتوحا، يمثل جزءا من العالم الخارجي، الذي يمثل الرغبة في الخروج بالنسبة إليها، ويمثل من جهة أخرى رغبة في خلق الحوار المتبادل بينها وبين والدتها والعجوز "رحمة". ومن خلال هذا أراد الكاتب أن يوصل إلى القارئ فكرة هامة تتمثل في كون حياة أهل القرية المجسدة في بيوتهم المغلقة، تتساوى مع عالم الأموات في قبورهم، مما يعني أن القرية هي المقبرة.

غير أن النماذج الحوارية الدائرة بين هؤلاء النسوة، تأتي في صيغة تفاضلية مقلوبة الدلالة تماما، توحي إليها تعابيرهن التي تعني أنهن تحررن – ولو إلى حين – من شبح الوصاية الآمرة، الناهية عليهن، بوصفهن جزءا لا يتجزأ من فضاء القرية المختوم بعلامة حمراء، لا يمكن التفكير في تجاوزها إلا بإرادة السلطة الوصية [20].

من جهة أخرى تمثل زيارة المقبرة بالنسبة "لنفيسة" المكان المقابل لحجرتها وفي دار والدها "عابد بن القاضي" وفي القرية التي تبدو امتدادا لحجرتها ومن جهة أخرى تمثل زيارة المقبرة المكان الخارجي الجاذب المستقطب الذي جاء على سبيل إثبات الدنيا مسندة إلى الخارج، ما جعل "نفيسة" تشبه البيت الذي تعيش فيه بالسجن.

لعل الموقف الذي جسد هذه الظواهر أكثر، منظر الأحمرة الذي وقع بالمقبرة، وأثار الاندهاش في نفس "نفيسة"، «وكان حينئذ أحد الأحمرة الثلاثة قد توقف عن السرح وأخذ "يغازل" أتانا... وحانت من نفيسة التفاتة فرأت الحمار مستقضبا يستعد لاعتلاء الأتان فحولت بصرها وقالت بامتعـــــاض:

- "يا للفضاعة! بالمقبرة ..." لكن الفضول الغريزي لدى الفتاة دفعها مرة أخرى إلى النظر في هذه الحادثة الغريبة التي تشاهدها لأول مرة في حياتها ... وما أحدثه المنظر في نفسها من شعور ليس يسيرا تصويره»[21]

فهذا الحدث في حد ذاته لا أهمية له، ولكن أهمية دلالته تكمن في التعبير به عن عقم الحياة الفاقدة للتواصل والاستمرار والعطاء على مستوى عالم الأحياء بالقرية.

من خلال تتبعنا لفقرات الرواية، لاحظنا أنها تحتوي على فراغات وفضاءات بيضاء، متروكة للقارئ الضمني بطريقة تهيئة لأن يستوعبها، ويتشارك مع الباث في عملية بناء المعنى، لخلق جو من النشاط والتفاعل، وقد اعتبر "أيزر" هذا الفعل نوعا من الأفعال الإرجاعية، التي تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية، تنتج رد فعل ثابت وغير مختلف في سماته العامة، وهذه الفجوات نجدها تستمر في مواضع عدة من الرواية، سواء في الفقرات السردية أو في المشاهد الحوارية.

إن طريقة العرض التي لجأ إليها الكاتب تجمع بين الحوار والسرد، وترسم اللقطات البارزة، تاركة فراغات مهمة، تعطي للأحداث حيوية، وتجعل أثرها في النفوس لا يزول، وبذلك يحاول الكاتب أن يسمو بالقارئ، بجعله قارئا مرتجلا، لا يكتفي بالجاهز، بل يبحث عن التأويل والاستكشاف، بغية الوصول إلى أعماق النص، واستشراف آفاق جديدة مدسوسة في ثناياه، وهذا ما لاحظناه في الرواية، إذ يعبر الكاتب عن حياة القرية بظواهر تشير إلى انغلاق الحياة فيها، واستيلاء الأقوياء، ومصادرة حقوق الضعفاء، مما يعني انعدام كل تواصل فيها.

أنهى الكاتب روايته نهاية مأساوية، شبه مفتوحة، متولدة عن مفارقة الحد وخرق المكان[22]، إذ يحدث أن تقوم "نفيسة" بمغامرة في القرية، ناتجة عن قناعتها بأن الحياة فيها، تتسم بالقبح والبشاعة والمرارة، فالأمل في حياة أفضل جعلها تدرك أن القيم السائدة في قريتها لا تهدف إلى الإبقاء على التماسك الاجتماعي، ولا تستجيب لطموحات الإنسان المشروعة، وإنما تهدف إلى تكريس التمزق الاجتماعي، وسلب حرية المرأة، مما جعل القرار ينتهي بها إلى الهروب من القرية، الذي تجسد في الملفوظات التالية: «الفرارهو الحل وهو الطريق والاختيار»[23]، «تم إحكام برنامج الهروب بكل دقة، ولم تنس فيه أية جزئية»[24]، «الهروب يقع يوم الجمعة لأنه موعد السوق الذي لا يتخلف عنه أبوها وأخوها عبد القادر في الغالب»[25].

لقد حاولت "نفيسة" أن تحقق برنامج الهروب الذي تسعى من خلاله في الحقيقة إلى تحرير المرأة في القرية الجزائرية، التي تدهورت فيها الحياة وتأزمت، «إني أهذي أبحث عن تحرير المرأة ولم أستطع تحرير نفسي إلا بالانتحار»[26]، ومن هنا يمكننا أن نعتبر مغامرة هروب "نفيسة" على أنها تشكل أزمة ثقة في القيم التي يفرزها فضاء القرية[27].

لكن يحدث أن تتيه "نفيسة" في وسط الغابة، وتظلل طريقها المؤدي إلى المحطة، فيلسعها الثعبان، ويسعفها رابح الراعي (الذي كان يرعى غنم والدها)، وكانت قد أهانته ذات يوم بكونه راعيا، وبعد إسعافها يأخذها إلى بيته المتواضع، ليعتني بها هو وأمه. وأخيرا تعود إلى بيت والدها بعد أن يكتشف أمرها، فيفشل البرنامج المخطط من قبلها ويتحقق الانتصار لعالم القرية على عالم المدينة، والغلبة للبداوة على الحضارة. يظهر ذلك في نهاية القصة، حين يخبر أحد سكان القرية والدها عن مكانها، «فكان أحد سكان القرية قد علم بخبر وجود الفتاة في دارالراعي، وكانت بينه وبين ابن القاضي عداوة قديمة أيقظها هذا الخبر المدهش، فترصده كامل النهار ليطلعه على مخبأ ابنته انتقاما منه وإهانة له»[28]، «إني سمعت كما سمع الناس أن ابنتك هربت أو اختطفت... على كل حال إنك بصدد البحث عنها، ونظرا لصداقتنا بمجرد أن علمت أين هي بحثت عنك لأخبرك ولكني لم أجدك»[29]، «إنها هنا بالقرية، بدار راعيك السابق»[30].

فيهرع "ابن القاضي" إلى بيت الراعي، حاملا معه الموس البوسعادي، ويتحقق من وجود نفيسة هناك، فيضع ركبتيه على بطن "رابح الراعي"، ويستل موسه في غمده، ويصوبه نحو عنقه، معتزما ذبحه كما تذبح الشاة، وكان يعتزم أيضا ذبح ابنته وأم الراعي، ثم تقفز أم الراعي التي كانت بكماء إلى إحدى زوايا القاعة، فتأخذ فأسا، وتضرب الرجل على رأسه، فيخر صريعا، وتتدفق الدماء من رأس "ابن القاضي" ومن عنق "رابح الراعي"، ثم تسعف ابنها، كما تهب "نفيسة" من جهة أخرى لإسعاف والدها[31]. وبعدها تأخذ أم الراعي في الصراخ. وتعود "نفيسة" إلى بيت والدها، ولكننا لا نعلم بعد ذلك ماذا حدث للرجلين، ولا تخبرنا الرواية بعد ذلك عن موقف سكان القرية وهذا ما يفسح المجال للقارئ الضمني ليتخيل النهاية المبتورة من الرواية، والتي يأبى الكاتب إلا أن يتركها قابلة للقراءة باستمرار.

كما لاحظنا عدم التكافؤ في درجة التلقي بين والد "نفيسة" كمتلق حقيقي فعلي، وقد خفيت عنه الأحداث، وبين القارئ المجرد الذي كشفت له الأحداث، ليتتبعها بكل تفاصيلها، دون أن تخفى عليه خافية. وهذا يتناسب مع طبيعة الرواية التي تتسم أحداثها غالبا بالمفاجأة.

كما لم يخبرنا الكاتب كيف سمع الرجل الذي أخبر والد "نفيسة" عن وجود ابنته بدار "رابح الراعي"، مما يدع مجالا للقارئ الضمني أن يتساءل عن ذلك، بحيث هناك مؤشر يفيدنا في ذلك، إذ يحتمل أن تكون المرأة التي دخلت إلى بيت الراعي ورأت "نفيسة"، هي التي نشرت الخبر على الرغم من أن الأحداث تشير إلى أنها لم تكن تعرفها، غير أن أم الراعي راوغتها وأخبرتها بالإشارة إلى أنها ابنة أختها المتزوجة بإحدى القرى النائية، جاءت لتقضي أياما عندها (32).

تكشف الرواية عن نوع من التصادم بين الريف والمدينة، الناتج عن تواجد الذات المثقفة المتمثلة في شخص "نفيسة" داخل البيئة الريفية، مما أنتج لوحة فنية خلفية تنبيء عن قرب حدوث مأساة داخل القرية في حالة من الذهول والانبهار مما وقع. وقد تجعل أواصر القربى بين سكان القرية تتزعزع وتضطرب بعد محاولة "ابن القاضي" ذبح "رابح الراعي"، وبعد أن انهالت أم "رابح" على رأسه بالفأس دفاعا عن ابنها وقد كانت تلك اللوحة في رسمها الفني بمثابـــة المعادل الموضوعي لما يحدث الآن، وما سيحدث بعد ذلك في القرية من تفجيرات ساهمت الجامعة والمدينة في توفير أسبابها بجد حين كان النص الروائي يعيد كل ما حدث لهذه القرية إلى "نفيسة"، وإلى ميثاق الثورة الزراعية (33).

3)- **القارئ الكاشف لأسرار النص:** لئن ارتبط الفهم بعملية بناء المعنى عن طريق تقنية ملء الفراغ الذي يرشدنا إليه السياق النصي، فإن الرواية قد أتاحت الفرصة للمتلقي أن يتوغل بين فقراتها، ليبحث عن الأسرارالمخبوئة فيها في إطار يتفاعل فيه مع النص، حيث يقوم بنشاط

تعويضي ويكشف عن الغامض ويحدد المطلق، مثل تلك الاستفهامات التي تحدث مجالا واسعا لاشتغال الفراغات والإجابة عنها، إذ يلجأ القارئ إلى عملية كشف أسرار النص بواسطة الإجابة عن تلك الاستفهامات، ذلك أن «الاستفهام في أصل وضعه يتطلب جوابا يحتاج إلى تفكير يقع به هذا الجواب في وضعه»[34]. كما حدث في الحوار الذي دار بين اللاعبين في المقهى، كقول أحدهم: «مشوي في القمر! ما معنى هذا! لست أدري ...تبدلت اللغة»![35].

انتقل الكاتب إلى فكرة أخرى دون أن يجيب عن تساؤل الشيخ الذي لم يفهم لغة الحديث الذي آلت إليه الحياة في هذا العصر، تعمد ترك البحث فيه للقارئ الضمني الذي سوف يكلف نفسه عناء البحث عن الإجابة، عن طريق ربط أجزاء الرواية ببعضها البعض. فبالعودة إلى الحوار الذي يسبق هذا السؤال، نفهم أن العبارة تخص "عابد بن القاضي" الذي يحضر الغداء لضيوف القرية، هادفا من ورائه تزويج ابنته "نفيسة" من "مالك" شيخ البلدية.

في قوله: «بالنسبة للماضي هناك نقطة سوداء في حياته لا يعرفها إلا مالك»[36]، فرغم العداوة الموجودة بين "مالك" و"عابد بن القاضي"، والتي محورها استيلاء هذا الأخير على معظم الأراضي الزراعية، وخوفه من الإصلاح الزراعي، إلا أن الرواية لا تخبرنا بحقيقة الصراع الناشىء بين الطرفين، الذي تعود جذوره إلى الماضي، بخاصة لما نعلم أن الكاتب يواصل حديثة بأن هذه الأراضي المحتكرة هي من الحاضر والمستقبل الذي يخاف عليه "ابن القاضي"، إذا تقررت عملية الإصلاح الزراعي.

إن هذه التساؤلات والاستفهامات تدعو القارئ الضمني إلى التفاعل مع أحداث الرواية، ومحاولة الإمساك بأدق التفاصيل، بالعودة إلى سنوات مضت، حيث يدرك المرسل أن المتلقي سيصل إلى الإجابة عنها من خلال فهمه للمقاصد التي يسعى إلى بثها، والتي تتعلق كلها بعملية الإصلاح الزراعي وتقرير فكرة "الأرض لمن يخدمها".

وتدعو أسماء الشخصيات القارئ الضمني إلى محاولة الكشف عن الدلالات التي استعملت لأجلها، كدلالة اسم شخصية "عابد بن القاضي" الذي يندرج في منظومة الأسماء والكنى ذات المواقع الاجتماعية المتوارثة التميز والامتياز. فهو مركب من اسم فاعل: "عابد"، وكنية انتساب متميز: "ابن القاضي"، وسواء كان هذا الاسم متشاكلا جزئيا أو كليا مع الأشباه والنظائر الكثيرة له، فإن دلالته مفارقة تماما لطبيعة وموقع ورؤية الشخصية التي تحمله، فإذا افترضنا أن اسم الفاعل: "عابد"، يعني الإمعان في الدلالة على الإنسان التقي، النقي، الطائع، الذي أخلص العبادة لربه، فإن الكاتب قد جعل من هذا المسند: "عابد" محل تهكم وسخرية من عادة الإقطاعيين والموسرين عموما بالأقنعة الدينية التي يستغلون فيها الدين لأغراضهم الشخصية، ويتظاهرون به لتعزيز مواقع نفوذهم في المجتمع الفقير المتخلف(37).

فالعابد حقا لا يتميز من عباد الله. وواقع حال "عابد بن القاضي" أنه متميز من عباد الله ومستغل لهم. فواقع حاله مختزل في سلطة نفوذه، إن اسم "عابد" في الرواية، إمعان في التزكية المفرغة من التقوى، وتزداد المفارقة تركيبا وشمولا في اسم كنية الانتساب "ابن القاضي" الذي يستحضر معه دلالات تتكامل في تفسير طبيعة وموقع ووظيفة هذه الشخصية الإقطاعية المتسلطة. فالقاضي هو السلطة المكينة في المجتمع بحكم القانون والشرع والعرف(38). يدل على ذلك الكثير من العبارات الواردة في الرواية، كقول الكاتب على لسان "عابد بن القاضي":

«أنا قررت أن تتزوج وقراري قضاء»(39)، وقول "نفيسة" بشأن والدها في رسالة أرسلتها إلى خالتها بالجزائر العاصمة: «السجن الذي أقضي فيه أيامي لدى أهلي يزداد ضيقه يوما بعد يوم، وإن أبي الذي يمثل في نفس الوقت القاضي والجلاد، حكم ألا أعود إلى الجزائر لمتابعة دراستي، وقرر أن يزوجني من شخص لا أعرفه»(40).

نجد في السياق التاريخي للاستعمار الفرنسي بالجزائر أن القاضي كان أحد أهم الأدوات، التي سخرها الاستعمار الفرنسي لتطبيق قوانينه الجائرة، ولذلك صنف القضاة في المواقع الطبقية المتميزة، التي غالبا ما كان يشغلها العملاء الموالون لفرنسا[41].

كل هذه الدلالات والأوصاف يفهمها القارئ، ويطبقها على هذه الشخصية في النص الروائي من بدايته إلى نهايته.

أما اسم "مالك"، فقد وجد فيه الكاتب موازيا سلطويا متعارضا ومتناقضا مع السلطة المسندة لشخصية "عابد بن القاضي"، إذ بصرف النظر عن الدلالة اللغوية المعجمية لاسم "مالك"، فإن هذه الشخصية تمثل الرجل المثقف ذا التاريخ المجيد. والمجاهد الأول من أبناء القرية الذي صعد إلى الجبل، وكان إطارا فاعلا ومسؤولا أثناء الثورة في الماضي، ورئيس البلدية في الحاضر، أي صاحب سلطة وقرار. ويمثل شخصية غير مندفعة وراء إغراء السلطة الرسمية، ولا السلطة الإقطاعية التي أرادت احتواءه كسلطة معارضة في الماضي والحاضر[42].

أما "نفيسة"، فهي الشخصية المحورية في الرواية، استقطبت مختلف مظاهر الوعي السائد في الرواية، وجعلها الكاتب رمزا فنيا للجزائر المتحررة، ظهرت محاولاتها لتحرير نفسها. وتحرير القرية كلها من سلطة الخطاب الآمر، ممثلا في إرادة والدها الإقطاعي. ومن الخضوع لسلطة الخطاب الآمر بالإضمار من خلال رفضها القاطع لمبدأ الزواج من "مالك" رئيس البلدية: «فهي إذن في كل هذه الحالات نفيسة بالجوهر، وإن لم تكن كذلك "بالعرض"، غير أن إدراك نفاستها كجوهر يتغير في منظور والدها الإقطاعي الزائف "عابد بن القاضي" الذي لا يرى فيها جوهرا إنسانيا يستوجب التكريم ... بقدر ما يرى فيها "عرضا" طارئا محمولا على السلعة أو البضاعة المربحة التي تتم بها مقايضة الأشياء وفق ترجيح الربح على حساب الخسارة»[43]، لذلك

يعرضها كما عرض أختها "زليخة" في الماضي كمقابل لتأمين النفوذ على الأرض المهددة، ومن هنا تتحول نفيسة "الجوهر" الإنساني إلى نفيسة "العرض" الطارئ الذي يتداول به في معرض اتساع النفوذ، أي أنها ضمنيا صارت في حكم نقيض الاسم الذي تحمله، وهو "رخيصة"، إلا أن الكاتب أراد أن يجعلها نفيسة "الجوهر"، ليكشف من خلالها عن تهافت الوعي الإقطاعي الزائف لشخصية "عابد بن القاضي" من داخله أي من خلال موقف التحدي الجذري لشخصية " نفيسة " المتمثل في الرفض والهروب من البيت.

إن أسماء الشخصيات مشحونة بدلالات مختلفة، تدعو القارئ الضمني للكشف عنها وعن الغموض المحيط بها، لكنها لم تشكل عائقا أمام التواصل المطلوب، لكون الرواية عمدت منذ البداية إلى تحليل سمات الشخصيات، مما يسهل على القارئ الكشف عن دلالاتها. وكان "أمبرتو إيكو" قد أشار إلى فكرة المعنى القبلي، باعتباره منطلقا لجميع القراءات الممكنة، وهو متصل بمقصدية المتكلم. يقبل "إيكو" كل التأويلات، بشرط أن لا تتعارض مع قرائن نصية غير مأخوذة بعين الاعتبار.

إن فكرة القارئ الضمني عند "أيزر" التي تعتمد على مبدأ الفراغ تناقض الرأي الذي يعتمد على مفهوم الامتلاء، الذي يعني أن «النصوص ينظر إليها باعتبارها ممتلئة مسبقا بالمعنى»[44]، والواقع أن عملية التواصل لا تحدث إلا بوجود تلك الفراغات، فإذا كان النص ممتلئا بالمعنى، فلن يكون هناك مجال للقارئ الضمني للكشف عن أسرار النصوص، فالتواصل «عملية لا يحركها أو ينظمها قانون مسبقا، بل تفاعل مقيد وموسع ومتبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني بين الكشف والخفاء. إن الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر، ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود. وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل، وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والنص»[45].

يبدأ تواصل القارئ مع النص عندما يقتحم البنية النصية، مستخدما رصيده المعرفي وملكاته الخاصة، وكل الظروف والملابسات المحيطة بالنص، وقد شبه هذا النوع من القراء بالغواص الباحث عن الصدف في البحر، وهي الفكرة التي أشار إليها "عبد القاهر الجرجاني". نبه إلى ضرورة تسلح المتلقي بالمعرفة والخبرة للوقوف على المعاني الدقيقـــة للنص، فشبه هذا القارئ بالغواص الماهر، الذي يكد ويتعب باحثا عن الأصداف وشقها للوصول إلى الجواهر. يقول: « فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعنى، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شـــق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له»[46]

من هنا نفهم أن مهمة المتلقي هي البحث والتنقيب وإعمال الفكر. وليس كل متلق يهتدي إلى الكشف عن إدراك العلاقات الموجودة بين أجزاء النص، فعلى المتلقي أن يضاعف اندماجه بالنص، لكي يملأ الفراغات التي توضحها البنية الدلالية للنص.

يعتمد ملء الفراغ النصي على وجود سياق تنظيمي بين النص والقارئ، لإنشاء المضمون المبتور، وهذا السياق ينبغي أن يبنى من قبل القارئ عن طريق الإشارات والمفاتيح النصية التي يستقيها من داخل النص نفسه لاستخراج المعنى الخفي من خلال اكتشاف شفرة النص. وقد نبه "أيزر" إلى الحذر والحيطة حتى لا ينحرف القارئ عن معنى النص. وفي بعض الأحيان يجب أن تبقى مواقع اللاتحديد مفتوحة، كما يؤكد "إنغاردن" الذي يرى أنه ليس من الضروري أن تملأ كل هذه الفراغات. فهناك حالات لا ينبغي ملؤها أن الإتمام المهذار لذلك الشيء الذي ليس في حاجة إلى إتمام يحول النص الجيد إلى ثرثرة رخيصة ومستفزة جماليا، ويخلخل انسجام البنية المتراكبة، وبالتالي تغيير القيمة الجمالية للنص. أشار "إنغاردن" إلى بعض المعايير التي تسمح للمتلقي بملء هذه

المواقع «إذ يجب على الإيقاع المتعدد الأصوات للبنية المتراكبة للعمل أن يبقى سليما إذا كان عليه أن يحدث تجربة جمالية، وهذا يعني أن اللاتحديدات يجب أن تزال، أي أن تملأ أو تفسر أيضا، حتى يمكن لمستويات العمل المختلفة أن تترابط فيما بينها بطريقة ملائمة، وتصبح الخصائص الصحيحة جماليا في مركز الاهتمام، فالمعيار إذن هو الإيقاع»[47].

في الأخير، يمكن القول إن رواية "ريح الجنوب" قد شكلت جملة من الفضاءات البيضاء واللاتحديدات التي يقوم فيها القارئ بربط الأجزاء غير المترابطة، وملء الفراغات المتروكة بين ثنايا الرواية، حيث تبدأ متعة القارئ عندما يصبح منتجا، إذ يلتقي مع النص والكاتب عند مواضع مشتركة يسميها "أيزر" برصيد النص، فيحدث التواصل والتفاعل. ويتم الكشف عن المنظورات المتنوعة، التي تعبر عن القناعات الثورية الاشتراكية عند الكاتب.

الهوامش:

---

1) ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلة في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 184.

2) فولفغانغ أيزر، « فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي»، ترجمة: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ع6، 1986، ص 30.

3) م ن، ص ن.

4) ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، عمان، ط1، 1997، ص 163.

5) فولفغانغ أيزر، « فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي »، أفاق، ع6، ص30.

6) ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص7.

7) ينظر: إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1995، ص279 وما بعدها.

8) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1992، ص 36.

9) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص97، نقلا عن: محمود سيد أحمد، دلتاي وفلسفة الحياة، ص 34.

10) ناظم عودة خضر، المرجع نفسه، ص 123.

11) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائــر، طی د. ت، ص 91.

12) ينظر: نبيل حداد، الإبداع ووحدة الانطباع، قراءات ونصوص في القصة والمسرحية العربية القصيرة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007 ، ص50.

13) ينظر: عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، حي بوعتوة، الأبيار، الجزائر، 2001، ص ص: 70 – 71.

14) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 9.

15) م ن، ص12.

16) م ن، ص 20.

17) م ن. ص ن.

18))voir: wolfgang Iser, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Margada éditeur, Bruscelles, 1985, p 49 .

19) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 8.

20) ينظر: عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، 92.

21) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص23.

22) ينظر: عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ص101.

23) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص218 .

24) م ن، ص 237.

25) م ن، ص ن .

26) م ن، ص 217.

27) ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 102.

28) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 262.

29) م ن، ص ن.

30) م ن، ص 263.

31) ينظر: م ن، ص 265.

32) ينظر: م ن، ص 261.

33)ينظر: رشيد بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ج$_1$، طبعة: 2002، ص 152.

34) أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص 136.

35) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 46.

36) م ن، ص 47.

37) ينظر: عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ص ص:103 – 104.

38) ينظر: م ن، ص ص: 104 – 105.

39) عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص 90.

40) م ن، ص 93.

41) ينظر: عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ص105.

42) ينظر: م ن، ص 106.

43) م ن، ص 108.

44) ينظر: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغييرعاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط$_1$، 2003، ص 13.

45) فولفغانغ أيزر، «التفاعل بين النص والقارئ» ترجمة: الجلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع$_7$، 1992، ص ص: 8 – 9.

46) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، ط$_1$، 2002، ص 123.

47) فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987، ص 108.

جوليا كريستيفا: سلطات البشاعة

(Pouvoirs de l'horreur)[*] :

أ. عزيز نعمان

جامعة تيزي وزو

في ليلة تنعدم فيها الصور، ترجّها أصوات حالكة، ووسط أجسام جوفاء تسكنها في جميع الأحوال رغبة واحدة في الدوام سميت الدناءة فوق الصفحة، التي رسمت عليها زخرفة أولئك الذين وهبوني هدية التنازل عبر ما فيهم من فراغ. وأنا أعبر ذاكرة جاوزت الألف سنة، جُرّد خيالها من هدف علمي ليتبع طيف الديانات، رأيت تلك الدناءة تبسط ببشاعة – في نهاية المطاف– كامل سلطتها عبر الأدب.

إذا ما تم تقريب زاوية النظر فإن كل أدب، على وجه الاحتمال، صيغة لتلك الكارثة التي يبدو أنها متجذرة– مهما تكن الظروف الاجتماعية والتاريخية– في الخط الهش(«الحد الأدنى») الذي لا تكون فيه الهويات (ذات/موضوع)، أو لن تكون إلا هويات مضاعفة ومرتجة وغير متجانسة وحيوانية وممسوخة ومبدلة ودنيئة.

إنّ عمل سيلين(Céline)[1] الذي يستمد من الحداثة المكابرة المهدمة،أو بالأحرى المكابرة التحليلية، ويُبقي من الكلاسيكية الكفاءة البطولية المقرونة بالآفاق الشعبية أو العامة ما هو في النهاية سوى مثال عن الدناءة على غرار أمثلة أخرى.

كان بإمكان بودلير(Baudelaire)[2] أو لوتريامونت(Lautréamont)[3] أو كافكا(**Kafka**)[4] أو ج. بتاي(G.Bataille)[5] أو سارتر(Sartre)[6] (الغثيان–La Nausée–)، أو كتّاب محدثين آخرين أن يساهموا بطريقتهم في التسمية التي نزلت بها إلى الجحيم، أي تسمية الهوية التي تقبل دلالة. لكن قد

يكون سيلين أيضا مثالا مميزا ومن ثم سهلا، ذلك أن فظاظته المتولدة عن المأساة العالمية للحرب الثانية لم تستثن فضاء في فلك الدناءة: فلم تستثن ما هو أخلاقي وسياسي وديني وجمالي، ولا استثنت ما هو شخصي أو عرفي بشكل أخص. وإن بين لنا (سيلين) من خلال ذلك إحدى النقاط القصوى التي يمكن بلوغها، وهو ما يوافق العدمية عند رجل الأخلاق، فإنه يكشف كذلك عن قدرة على التأثير تمارسها منطقة البشاعة تلك على كل شيء بصورة ظاهرة أو خفية. وما يسعى هذا الكتاب** لإظهاره هو معيار الذاتية (أعتقد أنه معيار كوني) الذي تستند إليه تلك البشاعة وكذا دلالتها وسلطتها. وأنا أفترض أن يكون الأدب دالا مميزا لها، سأحاول أن أبين، على خلاف التصور العام الذي يجعل منه هامشا مصغرا لثقافتنا، أن ذلك الأدب- أو الأدب بصورة عامة- تشفير نهائي لأعمق آلامنا ومصائبنا وأخطرها. وتتأتى من ثم سلطته الليلية "الدجنة العظمى" – أونجيل دو فولينيو(Angèle de Foligno)[7]-، وتتولد شبهة دائمة فيه: «الأدب والشر» (جورج بتاي)، كما يصير حاملا للشعلة المقدسة التي، وإن غابت عنا فإنها لن تمنحنا راحة البال وهي تستعين بسحرة استقدمتهم من كافة آفاق الشر. إن الأدب، وهو يحتل مكانته ويستحوذ نتيجة ذلك على السلطة المقدسة للبشاعة، قد يكون أيضا مصبّا لما هو دنيء لا محاولة أخيرة. إنه مصب الدناءة وتفريغ لها عبر الكلمة المضطربة.

إن حالة عدم اليقيــن تلك، التي أسميهــا الدنــاءة، وإن تأتت عن الأم – «الأمومة»- فإنها تصلح في إرشاد الكتابة الأدبية بخصوص المعركة الأساسية التي على الكاتب (رجلا كان أو امرأة) أن يخوضها دون أن يطلق اسم الجنون على ما يُثبتُ أنه ضِعْفٌ لصيق به وكذا آخر (الجنس المقابل) بشغله ويسكنه.

أيكون ما يتملكنا ونحن نكتب لبلوغ حالة تطهير مجهولة هو غير الدناءة؟ لن يكون ثمة سوى حركة نسوية راغبة فــي الإبقــاء علــى سلطتها – وهي آخر الإيديولوجيات المطالبة بالسلطة- للتنديد بالمغتصب أمام ذلك الفنان الذي يعد هازما للنرجسية، حتى وإن جهل ذلك، وكذا لكل هوية وهمية بما في ذلك الهوية الجنسية.

على الرغم من ذلك ما فائدة الإصرار على صفة البشاعة في هذا الزمن الموشوم بأزمة تعاسة؟

بإمكان أولئك الذين اقتادهم مسار تحليل كتابة أو تجربة مؤلمة أو مثيرة إلى فض بكارة السر الجمعي الذي يتوارى خلفه حب الذات والآخر قصد النظر إلى هوة الدناءة التي تكبلهم، بإمكانهم أن يقرؤوا هذا الكتاب غير القراءة التي تجعل منه ممارسة فكرية، لأن الدناءة بعبارة مختصرة، هي الواجهة الأخرى للشفرات الدينية والأخلاقية والإيديولوجية التي تتبنى عليها إغفاءة الأفراد وهدوء المجتمعات النسبي. إن تلك الشفرات هي التطهير والكبت، لكن عودة ما هو مكبوت فيها يشكل «كارثتنا» التي لا سبيل لنا فيها من الهروب عن التشنجات المأساوية للصدمات الدينية.

يكمن اختلافنا الوحيد المترتب عن ذلك في عدم رغبتنا في مواجهة الدنيء وجها لوجه. من يود أن يكون نبيا؟ لقد فقدنا الإيمان بدال وصي(signifiant Maître). نفضل التوقع أو الإغراء: التخطيط، التعهد بتحقيق شفاء أو التزيين؛ ممارسة ضمان اجتماعي أو إنجاز فن دون الابتعاد عن وسائل الإعلام.

أسألكم- بوجيز العبارة- من يقبل أن يقول إنه دنيء، وإنه موضوع الدناءة أو موضوع لها؟

لا شيء يُوجب على المحلل النفسي أخذ مكان المتصوف؛ فلا تزال المنظومات المرتبطة بالتحليل النفسي تبدو قليلة التكيف، طالما أن الفساد الأصلي الكامن فيها يوجهها إلى تحنيط ما يقع من تحول إثر عملية إنتاج حالات جنونية صغرى(Mini-Paranoïaques)، إن لم يكن الأمر مقتصرا على حالات ضعف عقلي أحادية النمط ليس إلا. ومع ذلك، قد يكون بإمكان المحلل- إذا ما استطاع الالتزام بالمكان الوحيد المخصص له وهو الفراغ أي ما لا يمكن تصوره من الميتافيزيقا- بإمكانه أن يُصغِي أو يُصغىَ إليه وهو يبني خطابا حول خُصلة البشاعة تلك أو السحر التي تتبئ بنقص حاصل عند الذات المتكلمة، لكنها إذا ما أدركت وكأنها أزمة نرجسية في حدود ما هو أنثوي أثارت بشعلة

ساخرة الادعاءات الدينية والسياسية التي تسعى لمنح المغامرة الإنسانية دلالة. فمقابل الدناءة ليس للدلالة دلالة إلا وهي مفككة ومرفوضة ومدانة: هزلية «إلهية»؛ «بشرية» أو «لمرة أخرى»، لا تكون الكوميديا أو الخرافة إذن قابلة التحقق إلا بدءا من المستحيل القادم أو القاطع، لكنه هاهنا موضوع ومُثبَتٌ.

باعتبار المحلل- المقيد إلى الدلالة مقـدار تقيـد ببغـاء روسيل (R. Roussel)[8] بمربطه***- يؤول فإنه بكل تأكيد واحد من الشاهدين النادرين على أننا نرقص فوق فوهة بركان. أن يستمد من ذلك الوضع متعته الفاسدة، فله ذلك، شريطة أن يقوم بصفته رجلا أو امرأة لا صفة له بتفجير منطق وساوسنا وأحقادنا الأعمق دفنا. أيمكنه بذلك أن يصور البشاعة دون أن يغنم بسلطة منها؟ أيمكنه أن يعرض البشع دون أن يلتبس به؟ من المحتمل أن لا يحدث ذلك، لكن بمعرفة ذلك معرفة ملغمة بالسهو والمزاح، معرفة بشعة، فإنه (ها) سيقدم على اجتياز أول تعمية (Démystification) كبرى للسلطة (الدينية، الأخلاقية، السياسية، العرفية) التي شهدتها الإنسانية والمتولدة بالضرورة وسط حالة اكتمال الدين كبشاعة مقدسة هي بشاعة التوحيد اليهودي- المسيحي. فليواصل في الوقت ذاته آخرون مسيرتهم الطويلة اتجاه معبودات وحقائق من شتى الأصناف مجندين بإيمان لن يكون إلا إيمانا حقيقيا بالحروب المستقبلية، حروب مقدسة بالضرورة...

أيكون ما ابتغيه لنفسي شاطئا هادئا من التأمل حينما أضع البشاعة المغذية أسفل المساحات الدنيا والمستوية للحضارات التي تعمل على إبعادها: بتطهير البشاعة الممنوحة وتنظيمها وتصويرها قصد بناء الذات والاشتغال؟ أراه بالأحرى عمل تخييب وكبتا وتفريغا... إنه الوضع الوحيد على وجه الاحتمال، الذي يحقق توازنا مع الدناءة. أما ما بقي – آثاره وتشكله- فما هو إلا أدب: أوج نقطة تنهار فيها الدناءة بفعل انفجار الجميل الذي يغمرنا... و«ليفقد كل شيء وجوده» (سيلين).

الهوامش

*- ورد هذا النص في كتاب لجوليا كريستيفا، يحمل العنوان ذاته، ولمزيد من الاطلاع نقدم فيما يلي المعلومات المتعلقة بالكتاب: Julia Kristiva, Pouvoirs de l'horreur-Essai sur l'abjection,Seuil, Paris,1980(De la p.243 jusqu'à la p.248)

1- لويس فرديناند سيلين (Louis Ferdinand Céline) (1894-1961) : طبيب وكاتب فرنسي، حظيت أعماله الكثيرة بشهرة عالمية. من بينها: "رحلة في جوف الليل" (Voyage au bout de la nuit)(1932)، "موت مأجور" (crédit)(Mort à 1936)، "شمال" (Nord)(1960) ، "جسر لندن" (Le Pont de Londres) (1964) ،...

2- الشاعر الفرنسي شارل بودلير (Charles Baudelaire) (1821-1867)، صاحب ديـوان شعر "أزهار الشر" (Les fleurs du mal) (1857).

3- إسيدور لوسيان دوكاس (Isidore Lucien Ducasse)(1846-1870) اشتهر باسم كونت دولوتريامونت (Comte de (Laureamont)، وهو شاعر فرنسي أورُوغوايي، صاحب ديوان شعر "أغاني مالدرور" (Chants de Maldoror)وكُراستين: أشعار I (Poésie I)، وأشعار II (Poésie II).

4- فرانتز كافكا (Frantz Kafka) (1883-1924) كاتب تشيكي باللغة الألمانية، صاحب مؤلفات ثلاثة: "القضية" (Le procès)، "القلعة" (Le château)، "يوميات" (Journal intime).

5- جورج بتاي (Georges Bataille) (1897-1962)، كاتب فرنسي، دارت أعماله في فلك الأدب والأنتروبولوجيا والفلسفة والاقتصاد وعلم الاجتماع وتاريخ الفن، ومن أشهرها: "تاريخ العين" (Histoire de l'œil) (1928)، "السيدة إدوارده" (Madame Edawarda) (1937)، "التجـربــة الباطنيـــة" (L'expérience intérieure) (1943)، "النصيب الملعـــــون" (La part maudite) (1949)، "الأدب والشر" (La littérature le Mal) (1957)، "المستحيل" (L'impossible) (1962).

6- جون بول سارتر(Jean- Paul Sartre) (1905-1980): فيلسوف و أديب (مسرحي و روائـــي و قاص) ونـــاقـــد فرنسي، أدرجت مفاهيمه الفلسفية ضمن ما عُرف بالنزعة الوجودية. من أشهر أعماله: "الغثيان" (La Nausée)، "جمهورية الصمت" (La république du silence)، "الذات والعدم" (L' Être et le Néant)، "الذباب" (Les Mouches)، "الكلمات" (Les Mots)، "ما الأدب؟" (Qu'est-ce que la littérature?).

**- إشارة إلى الكتاب في كليته، لأن النص المقترح هو آخر النصوص (النص الحادي عشر).

7- أونجيل دوفولينيو (Angèle de Foligno) (1248-1309) امرأة دين إيطالية عُدت من أولى المتصوفات التي اعترفت بها الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. يعد نصها الذي عرف تحت

عنوان: "كتاب أونجيل دوفولينيو" (1285-1298) من كبار الأعمال المندرجة ضمن ما يعرف بالكتابة الصوفية.

8 - ريموند روسيل(Raymond Rousse) (1877- 1933): كاتب ومسرحي و شاعر فرنسي. يعد من أوائل الكتاب السُرياليين. من أعماله: "روحي"(Mon Ame) (1894)، "الازدواجية" (La doublure) (1897)، "خواطر من إفريقيا" (Impressions d'Afrique) (1910). "خواطر جديدة من إفريقيا" (Nouvelles Impressions d'Afrique)(1927) ، "كيف ألفت بعضا من كتبي" (Comment j'ai écrits certain de mes livres) (1935).

***- تلمّح كريستيفا إلى بيت من قصيدة الشاعر "روسيل" (خواطر جديدة من إفريقيا) القصصية قصد تقريب السياق إلى ذهن القارئ. نورد فيما يلي بعض أبيات القصيدة- مترجمة ترجمة حرة ومتبوعة بأصلها الفرنسي-:

S'il peut rire, chanter, siffler, faire des frais	إذا ما استطاع الضحك والغناء والتغريد والكلام
C'est que le perroquet se fait vite a la chaîne	فذلك لأن الببغاء يألف القيد بسلام
Qui-lui qui sait vieillir comme vieillit un chêne	هو من يعرف الكبَر معرفة القرْو الهرَم
Quand nul n'est au persil des mets où son bec mord	لما ينخدع فُوه بما لا يمنح لسواه من طعام
Le rive à son perchoir et l'y rivera mort	يعلق بمجثمه فيثبت ميتا على الدوام

ينظر :

Raymond Roussel, Nouvelles Impressions d'Afrique, HIBOUC, France, 2006, p.100

http://www.hibouc.net/lib/roussel-nouvelles-impressions-afrique-1.pdf